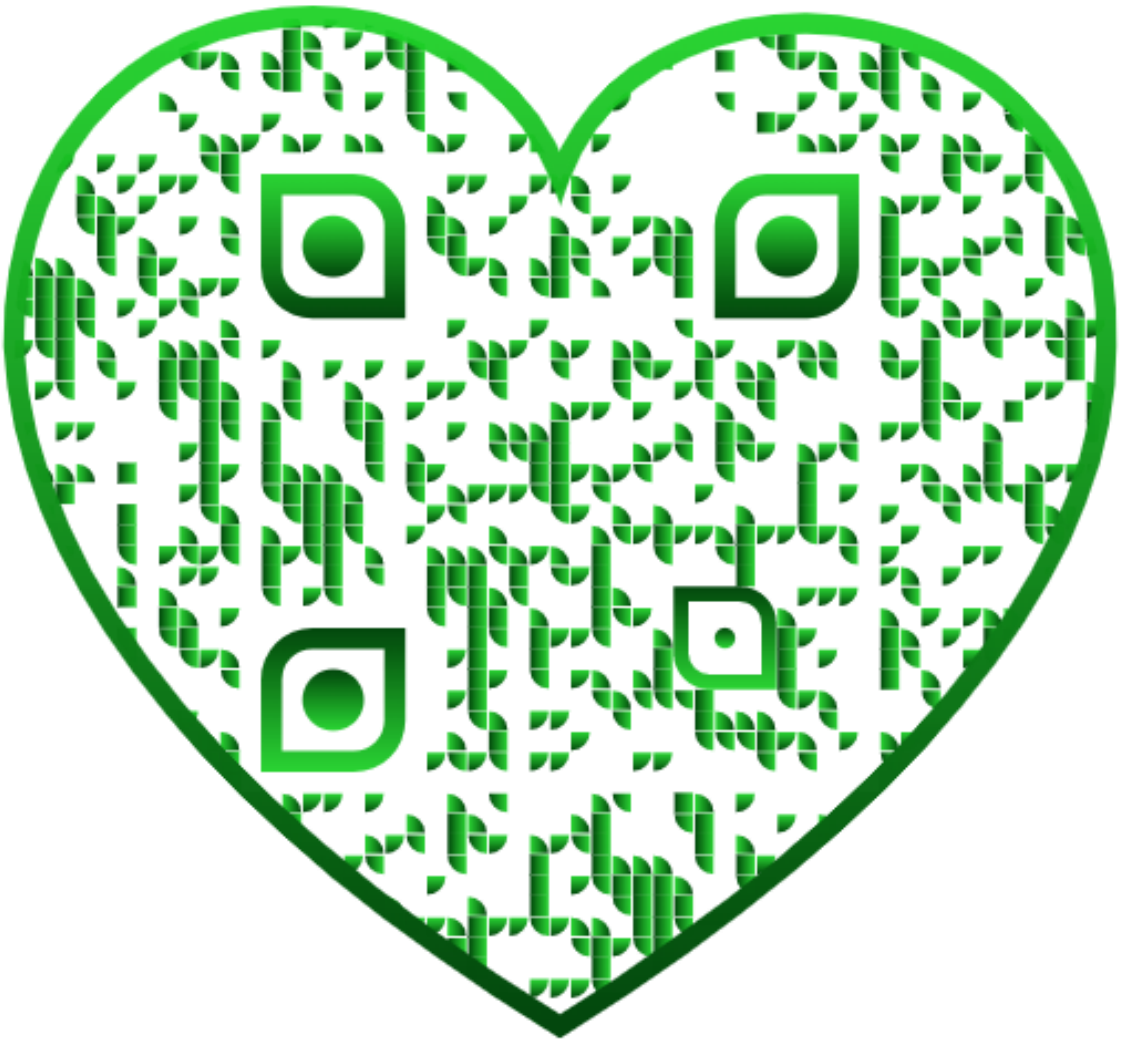
Chiquinha Gonzaga

uma história de vida

Edinha Diniz

EDITORA BOSSA DOS TEMPOS



Edinha Diniz

Chiquinha Gonzaga

Uma história de vida

Editora Rosa dos Tempos

1999

CONTRACAPA

O século XIX brasileiro teve em Chiquinha Gonzaga (1847-1935) sua figura emblemática da inquietação feminina. Um caso pioneiro de emancipação feminina, a compositora e maestrina carioca pagou caro por sua ousadia: um dos preços foi o esquecimento. O resgate foi finalmente possível depois de uma longa pesquisa – Chiquinha Gonzaga: uma história de vida é ao mesmo tempo a história de uma mulher e de uma cultura. E de como as duas romperam a dominação de uma sociedade patriarcal e colonizada.

1
Chiquinha Gonzaga

Há quem diga que a clareza é a honestidade do filósofo. Não estou absolutamente certo quanto a isto no que se refere à filosofia, mas posso afiançar que tal qualidade do texto é muito desejável em ensaios sócio-históricos. E esta é a grande virtude deste ensaio de Edinha Diniz: um trabalho claro, informativo, sem truques. Ela se propõe a fazer "o relato da vida de uma mulher incomum, audaciosa, pioneira, talentosa e com uma enorme determinação de vontade" e se justifica:

"A antecipação com que usou a liberdade pessoal faz dela a primeira grande personagem na história do Brasil a não ser uma heroína no sentido oficial; não estava a serviço da pátria, nem da humanidade, nem de um marido. Estava apenas a serviço de si mesma, de suas vontades e desejos. Só que isto não era permitido a uma mulher."

A personagem em questão é Francisca Gonzaga. Melhor: a Maestrina Chiquinha Gonzaga, que tanto encantou e incomodou a sociedade carioca antes e depois do século. Encantou, porque "quem quiser conhecer a evolução das nossas danças urbanas terá sempre que estudar muito atentamente as obras dela" (Mário de Andrade). Incomodou, porque os padrões familiares do Segundo Reinado, que persistiram até muito depois da República, não comportavam uma sinhá-dona com idéias próprias, movimentação autônoma e, ainda por cima, música profissional. Chiquinha Gonzaga, "trigueira e danada", rompeu os diques, as barreiras, deixou fluir o dissabor - mas também a glória.

No trabalho de Edinha Diniz - uma biografia com adequado pano de fundo social e histórico -, Chiquinha Gonzaga aparece como uma contrapartida nacional para figuras modelares da inquietação feminina européia, como, por exemplo, Isadora Duncan ou Colette. Abolicionista fervorosa, republicana convicta, antiflorianista mordaz, ela participou intensamente de sua época, enfrentando o escândalo patriarcal, merecendo a frase admirativa de Lopes Trovão: "Aquela Chiquinha é o diabo!"

A clara biografia de Edinha Diniz faz honra à simplicidade nacionalista da obra de Chiquinha Gonzaga. Muito que bem.

Muniz Sodré

Para
Angela Cozetti Pontual e Djalma Bittencourt

Introdução

"No Brasil ainda nos parece inferior gostar de coisas simples, principalmente quando essas coisas simples trazem o estigma de ser nossas", dizia Viriato Corrêa ao sepultar a amiga e companheira de trabalho em fevereiro de 1935. E mais: "O esnobismo nacional não quis nunca tomar conhecimento da arte de Francisca Gonzaga. Que fazia ela? Partituras de revistas, de burletas, de operetas e polcas e valsas e maxixes e canções e tudo isso com cheiro nosso e com expressão popular.

"Para o esnobismo nacional, tinha ela o mau gosto de sentir à brasileira, o imenso pecado de escrever coisas simples que todo mundo sentia e todo mundo compreendia."

Atribuíram também à compositora e maestrina carioca outros "pecados". Por isso mesmo, ao lhe dedicarem duas biografias (escritas pela folclorista e jornalista Mariza Lira em 1939, e pelo teatrólogo Geysa Bôscoli, seu sobrinho-neto, em 1971), não esqueceram de moralizar a sua vida pessoal, mantendo assim uma condenação ao seu comportamento ousado.

Este trabalho começou ainda em 1977. Eu chegava de Salvador - onde deixei atividades de pesquisa e ensino em Sociologia na Universidade Federal da Bahia - e, a pedido de Angela Cozetti Pontual, elaborava um roteiro para um filme documentário sobre a vida de Chiquinha Gonzaga. Era a retomada com o cinema, velha paixão. Era também o começo de longo trabalho, e eu não sabia. A insatisfação com as biografias existentes fez com que se recorresse à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, entidade fundada pela compositora. Lá estava, inédito, todo o seu arquivo pessoal, conservado em pesados e envelhecidos pacotes. A investigação desse acervo só foi possível graças à confiança e colaboração do então diretor-superintendente, Djalma Bittencourt, depositário dessa preciosidade.

Hoje catalogado e inventariado, integra o arquivo da SBAT como "Coleção Chiquinha Gonzaga" e contém basicamente recortes de jornais, correspondência, fotografias, libretos de peças teatrais e músicas - inúmeras partituras e composições impressas, manuscritas, editadas e inéditas. Agrupado por João Batista Gonzaga a partir do começo deste século, este material revelou-se fundamental, mas apresentava lacunas referentes ao início da carreira da compositora, que foi preciso preencher com investigações na coleção de jornais da Biblioteca Nacional. Quanto à sua vida pessoal, sofrera um critério de seleção; conservava o que depunha a favor de uma imagem desejada por ela e ditada pelo seu orgulho. Mas, se escondia aspectos como sua condição social de origem, fornecia pistas para o esclarecimento de outros, como sua vida amorosa, por exemplo. Na tentativa de reconstruir, rever e reavaliar a vida de Chiquinha Gonzaga, arquivos e pessoas foram consultados, num circuito que incluiu Rio de Janeiro, São Paulo e Lisboa. A riqueza e o ineditismo da documentação reunida me convenceram de que era uma história que valia a pena contar.

Aí está. E o relato da vida de uma mulher incomum, audaciosa, pioneira, talentosa e com uma enorme determinação de vontade. A antecipação com que usou a liberdade pessoal faz dela a primeira grande personagem na história do Brasil a não ser uma heroína no sentido oficial; não estava a serviço da pátria, nem da humanidade, nem de um marido. Estava apenas a serviço de si mesma, de suas vontades e desejos. Só que isto não era permitido a uma mulher.

Sua história está inevitavelmente vinculada à história do país. Elas se cruzam em um dos momentos mais expressivos da nacionalidade: aquele em que se forja uma cultura brasileira e

que é momento também da mais entusiasmada e ampla participação política de que o Brasil guarda memória - entusiasmo que o brasileiro só voltaria a manifestar cem anos depois, com a campanha Diretas Já, pelo restabelecimento da ordem democrática no país. E Chiquinha Gonzaga ao renunciar ao papel tradicional de esposa e mãe, terminou por exercer um papel social transformador.

Ao se reconstruir sua biografia, se "descobriu" uma dimensão que a história oficial não registra: a história da cultura das camadas mais baixas da sociedade da perspectiva do homem comum, do homem da rua, exatamente no momento histórico em que ele se faz cidadão e o urbanismo se consolida. E a história das ruas se confunde com a história de Chiquinha Gonzaga pelo ineditismo com que ela usou esse espaço numa sociedade que demarcava rigidamente o espaço feminino: a casa para a mulher, o salão para a dama e a rua para o escravo e a ''mulher da vida''.

Foi preciso, portanto, esboçar uma história da conquista de espaço social pela mulher brasileira. Ao mesmo tempo em que procurava compreender sua história pessoal, a documentação me permitia e autorizava a revisão da história da música popular, do teatro musicado, do carnaval e dos direitos autorais. Todo um processo de mudança cultural se descrevia através de uma história de vida. Terminei por recontar alguns aspectos dessas histórias, utilizando como dados primários de pesquisa os chamados "documentos íntimos" de uma agente dessas transformações, e jornais da época.

Quanto à expressão "história de vida", trata-se de uma licença metodológica, a exemplo das poéticas (*'Criada pela Antropologia para resolver o impasse da classificação de relatos biográficos de indivíduos de culturas não-letradas, anotados por antropólogos (biografia? autobiografia?), a história de vida tem se revelado uma técnica de pesquisa valiosa para estudos de processos aculturativos por possibilitar entrelaçar aspectos como cultura e personalidade. Tem, no entanto, uma aplicação sincrônica, mesmo em outras disciplinas que dela se utilizam, como a Sociologia e a Psicologia. Neste caso, tomei a expressão no sentido mais simples de biografia e desloquei a técnica para uma abordagem diacrônica.). Licença menor, já que me permiti outras tantas, como fazer uso articulado de métodos de disciplinas diversas e até mesmo de pretender alguma objetividade no relato do que não passa de uma história. Porque, se a objetividade foi perseguida na construção de um amplo quadro de referência, na atribuição de significado social à ação pessoal, no reconhecimento de fatores predominantes etc., confesso que a simpatia - que se insinua facilmente nas biografias - neste caso se intrometeu entre investigador e objeto investigado.

E.D.

Cronologia Básica

1840 - Tem início o Segundo Reinado.
1847 - Nasce a 17 de outubro.
1850 - Abolição do tráfico de escravos.
1858 - Compõe para a festa de Natal sua primeira música.

1863 - Casa-se com Jacinto Ribeiro do Amaral a 5 de novembro.

1864 - Início do conflito com o Paraguai. Torna-se mãe. A 12 de julho nasce João Gualberto.

1865 - Jacinto freta o navio São Paulo ao governo. Nasce sua filha Maria a 12 de novembro.

1866 - Embarca com o marido no navio São Paulo, que transporta uma parte do II Corpo do Exército para a guerra.

1869 - Já separada do marido é homenageada pelo compositor Callado.

1870 - Término da Guerra do Paraguai.

1871 - Lei do Ventre Livre.

1876 - A 24 de agosto nasce Alice, sua filha com João Batista de Carvalho.

1877 - Em fevereiro publica sua primeira composição, a polca Atraente. Em novembro, Atraente está na 15ª edição.

1879 - Começa a instrumentar, com autodidatismo.

1880 - Anuncia-se publicamente como professora de várias matérias. Morre Callado, em março.

1883 - Tentativa frustrada de musicar libreto de Arthur Azevedo.

1885 - Estréia como maestrina a 17 de janeiro. Lei dos Sexagenários.

1888 - Lei Áurea. É extinta a escravidão no Brasil.

1889 - Proclamação da República a 15 de novembro.

1890 - Torna-se avó. Nasce a primeira neta, Valquíria, a 22 de junho.

1891 - É votada a primeira Constituição Republicana. Eleição de Deodoro da Fonseca para presidente. A 19 de agosto morre José Basileu, seu pai. Com a renúncia de Deodoro, assume o poder em 23 de novembro o vice-presidente Floriano Peixoto.

1893 - Eclode a Revolta da Armada.

1896 - Morre Rosa, sua mãe. Morre o maestro Carlos Gomes.

1899 - Carnaval. Compõe Ó Abre Alas. Torna-se sócia do Clube Euterpe. Conhece João Batista.

1902 - Viaja pela primeira vez à Europa.

1904 - Segunda viagem à Europa.

1906 - Viaja pela terceira vez. Instala-se em Lisboa.

1909 - Retorna ao Brasil.

1911 - Inicia intensa atividade musicando peças teatrais para os espetáculos por sessões dos cine-teatros da Praça Tiradentes.

1912 - Estréia Forrobodó, seu maior sucesso teatral.

1913 - Deflagra a campanha pela defesa do direito autoral de compositores e teatrólogos.

1914 - Seu tango Corta-Jaca penetra pioneiramente nos salões elegantes.

1917 - Participa da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

1919 - É encenada a peça de costumes regionais Juriti, o maior êxito no gênero.

1925 - Recebe homenagem consagradora da SBAT e manifestações de reconhecimento do país inteiro.

1933 - Seu filho João Gualberto morre em São Paulo. Aos 85 anos de idade escreve a última partitura: Maria.

1934 - Sua filha Maria morre no Rio de Janeiro.

1935 - Morre no dia 28 de fevereiro, uma quinta-feira. Sábado de carnaval, 2 de março,

realiza-se o primeiro concurso oficial das escolas de samba.

CAPÍTULO I

A INOCENTE FRANCISCA

Município da Corte
Muito Leal e Heróica Cidade do Rio de Janeiro
17 de Outubro de 1847

Dia de grande aflição para Rosa. Só mesmo Nossa Senhora para lhe valer. Depois de um parto difícil, sua mãe Tomásia e a parteira vinham avisar que a menina corria risco de vida. Era preciso fazer alguma coisa, e já. O retardo podia ser fatal.

Talvez chamar o Dr. Felix fosse a única solução. Morava logo ali, era um pulo. Mas, quem sabe?, era homem importante, acostumado a tratar de gente fidalga. Uma moça pobre, mestiça e solteira como ela não ia conseguir os cuidados de médico tão afamado. Não podia hesitar. A menina precisava de socorro. Se fosse preciso, diria o nome do pai da pequena. Sabia que era amigo da família de Basileu. Não havia tempo a perder.

Mais: era preciso correr à Igreja a chamar o reverendo Jerônimo. Nessa hora o padre não pode faltar. A menina tem que ser batizada.

Vai se chamar Francisca Edwiges. Não é Edwiges, a santa da folhinha? E que Nossa Senhora das Dores proteja a inocente.

Se Basileu estivesse na Corte! Lá na província sequer imagina o que se passa com sua amada Rosa. Reconheceria a filha? Agora não importa; talvez já seja tarde.

Quem sabe se a Providência não está deliberando certo? Afinal a família Neves Gonzaga não consentirá no matrimônio, O Brigadeiro deseja futuro melhor para o filho. E sua filha, a menina Francisca, será uma bastarda. Bastarda! Quanto sofrimento espera essa criatura! Talvez seja melhor assim. Quando Basileu voltar - se voltar - nem precisa saber de nada. Estará livre para fazer sua carreira, como ele ou a família desejar. Assim seja.

A menina, no entanto, venceu o perigo. Aquela que mais tarde viria a ser conhecida como uma mulher de enorme audácia, a compositora Chiquinha Gonzaga, já veio à vida conhecendo o perigo e sabendo vencê-lo. Muitos ainda encontraria pela frente...

Em março de 1848, José Basileu retornou ao Rio. Três meses depois deu-se o batizado na Igreja de Santana, quando foi feito este registro no Livro 5, fls. 312: Francisca Aos dezesseis dias do mês de junho de mil oitocentos e inocente (1. A expressão refere-se à criança de mãe livre, enquanto designava-se como ingênuo a criança livre de mãe escrava.) quarenta e oito nesta freguesia quis unicamente os Santos Óleos, por ter sido batizada em perigo de vida pelo Reverendo Jerônimo Máximo Rodrigues Cardim a inocente Francisca, nascida em dezessete de outubro do ano próximo passado, filha natural de Dona Rosa Maria de Lima, solteira: foi protetora Nossa Senhora das Dores, e padrinho Antonio Basileu Neves Gonzaga; e nesta ocasião compareceu José Basileu Neves Gonzaga e em minha presença e das testemunhas com ele abaixo assinadas, que disseram reconhecê-lo, pelo próprio, disse que a inocente Francisca era sua filha, por tal a tinha, reconhecia e legitimava, como se nascesse de legítimo Matrimônio e para qualidade deste termo assinou comigo, e as testemunhas que foram: o Dr. Antonio Felix Martins e Mamede José da Silva Passos de que fiz este assento que assinei. (ass) O Coadjutor Fernando Pinto de Almeida. José Basileu Neves Gonzaga. Mamede José da Silva Passos Dr.

Antonio Felix Martins.

O registro traz ainda a seguinte anotação à margem: Inutilizado por despacho de Sua Excelência Reverendíssima de 4 de dezembro de 1860. (ass) O Vigário P M Alcanforado. Livro 9, fls. 125.

Com 30 anos de idade e uma recente promoção a 1º tenente, José Basileu retornava à Corte depois de um ano de ausência. Regressara com uma licença de três meses para tratamento de saúde concedida pelo Presidente da Província de Pernambuco, para onde fora enviado em comissão ativa. Ao chegar, encontrou Rosa e a menina que lhe tinha nascido. Oficial cioso das suas responsabilidades tratou logo de assumir a paternidade da pequena. Tinha, porém dois problemas a resolver: conseguir o apoio da família Neves Gonzaga e garantir sua posição na corporação militar. A primeira tarefa foi frustrada. Foi impossível vencer a resistência do velho Brigadeiro Feliciano José, seu pai. O ingresso da humilde Rosa naquela família estava vetado; ainda mais naquelas circunstâncias! Só restava esperar que o tempo acomodasse ressentimentos. Quanto ao Exército, foi preciso cuidar logo de sua situação.

De imediato, solicitou vencimento do soldo integral já que a licença de que gozava lhe permitia apenas meio soldo, o que julgava insuficiente. O Brigadeiro Comandante rejeitou o requerimento e exigiu a inspeção de saúde no oficial, para verificar se o estado requeria realmente a licença. Diante disso, José Basileu recorre ao General Conde de Caxias, parente e protetor. Este lhe assegura os vencimentos integrais e livra-o da inspeção de saúde. Um mês depois, conseguia nomeação como desenhista do arquivo militar. Com isso garante a permanência remunerada na Corte.

Instala-se com Rosa e a menina na Rua Nova do Príncipe (atual Senador Pompeu), na Freguesia de Santana. (2. O termo freguesia correspondia à divisão territorial e constituía a mesma para a Igreja, a polícia e a municipalidade. Indicam a Rua do Príncipe como local de nascimento de Chiquinha Gonzaga. Até 1874, o seu nome exato era Rua Nova do Príncipe, passando então para Rua Príncipe dos Cajueiros, ou simplesmente Rua do Príncipe. Em 1877 ganhou a denominação atual. Após a revelação do seu registro de batismo, não podemos afirmar que tenha nascido ali. Acreditamos, entretanto, que nesta rua tenha passado a infância. O sobrado de nº. 67 pertencia ao Dr. João Emilio Neves Gonzaga, irmão de Basileu e, mais tarde, testemunha de casamento da sobrinha. A informação vem no relatório apresentado à Câmara Municipal da Corte sobre a nova numeração dos prédios da cidade, efetuada em 1878, quando o número foi trocado para 153. Trata-se do único Gonzaga cadastrado na rua. Moraria José Basileu na casa de propriedade do irmão?).

Desde logo trata de batizar a filha e reconhecer-lhe a paternidade. Agora a menina tinha um pai, condição indispensável à integração social de um indivíduo numa sociedade escravista. Rosa não teria mais porque temer. Sua filha, mesmo bastarda, porque nascida ilegítima, passava a ter um futuro garantido.

CAPÍTULO II

O RIO DE JANEIRO DO LAMPIÃO DE GÁS

Com aproximadamente 250 mil habitantes, quase metade de escravos, a cidade mal passava do Campo de Santana a oeste e do Largo do Machado ao sul. Nesta acanhada área se desenrolava toda a vida fluminense. (1.Até a criação do Distrito Federal pela Constituição de 1891, o habitante do Município Neutro ou da Corte era designado fluminense, da palavra latina flumen (rio). Isto porque a cidade era regada por um importante rio, o Carioca. Nota: vamos encontrar a palavra fluminense aposta ao nome de associações, órgãos, etc., em todo o período imperial. Optamos, no entanto, pelo uso do termo carioca sempre que nos referirmos ao habitante da cidade, visando unidade de leitura.) Para completar o acanhamento da vida urbana, havia falta de esgoto, calçamento precário das ruas, poeira, lama, mendigos, "capoeiras", epidemias...

A população usufruía, no entanto, o conforto de recentes serviços a domicilio: entrega de água por meio de carroças com pipas e distribuição regular de correspondência pelo Correio. (Ver encarte - fig. 8, 3ª. silhueta.).

Naquele mês de outubro de 1847 uma inovação urbana atestava a presença do progresso nas estreitas vias públicas da capital do Império do Brasil. Uma postura da Câmara Municipal estabelecia a mão e contramão no tráfego. Todos puxados por animais, liteiras, seges, caleches, cabs, tílburis, vitórias, berlindas, ônibus e gôndolas circulavam desordenadamente, provocavam congestionamento e incidentes com cargueiros e animais de montaria. A postura ainda determinava que os coletivos - ônibus e gôndolas - não eram obrigados a trazer as lanternas acesas, à noite, quando houvesse luar. A segunda metade do século é marcada, no entanto, por um acontecimento de enorme repercussão na história do país: a abolição do tráfico de escravos em 1850. Isto significa liberação imediata de grandes capitais até então investidos no comércio de escravos e, conseqüente intensificação da vida comercial.

Se a abertura dos portos em 1808 representara o primeiro passo no sentido da modernização do país, o fechamento agora dos mesmos portos aos navios negreiros candidatava o Brasil a ingressar no rol das nações civilizadas. A extinção do tráfico era condição, se não única, ao menos indispensável a um certo surto de progresso.

A longa crise econômica provocada pelo declínio da mineração já estava superada. A lavoura do café ganhava enorme expansão, a produção crescia em ritmo acelerado e a exportação tornava-se progressiva, até conquistar a liderança do mercado mundial.

Homens do comércio e das finanças, detentores do capital móvel, dão início a grandes empreendimentos materiais: estrada de ferro, telégrafo, iluminação a gás, etc. (2.A história econômica assinala a extinção do tráfico negreiro como de fundamental importância para a compreensão da segunda metade do século passado. A esse respeito, entre outros, veja-se PRADO JÚNIOR, Caio. Evolução política do Brasil e outros estudos, 10 ed., São Paulo, Brasiliense, 1977.)

Quando em 1854 começou a funcionar a iluminação a gás, o carioca deslumbrou-se. O empresário contratado para a instalação do novo serviço, Irineu Evangelista de Souza (Barão de Maná), obrigara-se a fornecer iluminação "superior à de Londres e nunca inferior à de

Manchester". Surgem, no entanto, irregularidades e falhas no funcionamento. A autoridade policial manifesta-se favorável à dispensa do gás nas noites de luar. O ministro da Justiça, por sua vez, delibera que "mesmo nas noites de lua oficial acendam-se os lampiões do gás". A imprensa manifesta-se: 'Damos os pêsames à diretoria geral da iluminação. Já agora não poderá mimosear-nos com a bela poesia do luar, nem salvar as finanças do império, com acréscimo de renda que poderia produzir a condenada economia' Nas ruas não se fala outra coisa: o gás virou lamparina. O carioca não perde a oportunidade de glosar a frase do momento, protestar contra o serviço público e ironizar pessoas em evidência. E assim reclama, através de publicação de quadras nos jornais - importante meio de expressão da insatisfação popular nessa época - da falta de pressão dos gasômetros e do registro de voz da cantora Casaloni:

O canto da Casaloni,
Até nos produz ruína;
É ele a causa por que
O gás virou lamparina,

Se a Sra. Casaloni,
Do teatro é a má sina,
Pra mal do povo também
O gás virou lamparina.

Só se fala em duas coisas
Mesmo em qualquer esquina,
Canta mal a Casaloni
O gás virou lamparina.
(3. Jornal do Commercio, 2/2/1855.)

Do ponto de vista social, a extinção do tráfico de escravos representou profunda alteração na composição demográfica do país. Senão vejamos: se em 1850 a população escrava somava 31% do total da população do país, em 1872 representava 15% e em 1887, era apenas 5% do total. (4.) O que isso pode nos revelar? De saída podemos perceber um expressivo aumento da população livre do país.

A sociedade brasileira que se formara à base de duas classes sociais mutuamente exclusivas e fortemente diferenciadas - a classe dominante (senhores), detentora do trabalho escravo, e a classe dominada (escravos), fornecedora desse trabalho - via agora configurar-se uma camada social intermediária, formada por homens livres.

Ora, nesse período de que tratamos, o Rio de Janeiro já oferece condições objetivas para o crescimento e consolidação de uma camada social intermediária nitidamente urbana. Cresce a população livre, a lavoura do café produz riqueza, o comércio se diversifica e amplia. O processo de urbanização dá-se aceleradamente. Surgem novos sistemas de transporte, a feição arquitetônica sofre remodelação, rasgam-se avenidas e ruas são alargadas, aparece o calçamento de macadame, o perímetro urbano é aumentado, novos bairros são habitados, surge o bonde. Impulsionado pela divisão social do trabalho, aparecem atividades inéditas até então, e

há um crescimento considerável do trabalho intelectual e artístico.

A existência real, concreta, dessa camada entre senhores e escravos, é de fundamental importância para pensarmos a nossa cultura. (5.É ela quem prepara o caminho para a nacionalização da cultura. A importância da camada Intermediária (pequena burguesia) é assinalada por SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história da cultura brasileira. 2. ed., Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1972. O seu aparecimento, segundo o autor, marca na história da cultura brasileira uma fase de transição entre a cultura exclusivamente transplantada (fase colonial) e a cultura nacional.) Pois é nela que são recrutados os elementos que passam a desempenhar funções de natureza intelectual e artística - portanto os produtores de cultura - e dela emergem também os consumidores de cultura, o público para essas produções.

O fascínio que essas novas atividades exercem nos elementos da camada intermediária é motivado pelo fato da produção artística e/ou intelectual representar um eficiente canal de ascensão e prestígio social. Possibilitava a realização individual e apresentava-se perfeitamente compatível com os padrões da classe dominante, pois não se tratava de um trabalho físico, valorado socialmente como degradante.

Até então, o panorama cultural no Brasil resumia-se grosseiramente na produção e consumo de uma cultura nitidamente européia pela camada senhorial e basicamente africana pela camada escrava, embora não queiramos subestimar a forte dominância da cultura branca sobre a outra. Queremos apenas lembrar que a cultura negra persistia, alterada em maior ou menor escala, apesar do dominador. Vivendo um regime escravista, a cultura da classe dominante era a que se impunha como "a cultura". E esta era francamente européia. Embora nação desde 1808 o Brasil ainda não tinha desenvolvido uma cultura que pudéssemos considerar nacional, no alvorecer da segunda metade do século. Com raríssimas exceções, um Aleijadinho na escultura, um Domingos Caídas Barbosa na música - não por acaso mestiços -, a produção cultural e artística feita aqui denunciava a origem alienígena. Como um sinal de bastardia a trair-lhe a origem, quase sempre francesa.

Ao caracterizá-la como cultura européia transplantada, Nelson Werneck Sodré chama a atenção para a arte produzida aqui nesse período como alienada, sem originalidade e obediente aos padrões europeus. "Trata-se, no conjunto, de arte estrangeira, elaborada no Brasil por coincidência ou acidente."(Op. cit. p. 46.) Portanto não é de se espantar - observa o mesmo autor - que eram os brasileiros, ao tempo, os mais numerosos assinantes da Revue des Deux Mondes fora da França.

A partir de agora o Rio de Janeiro passa a conhecer uma atraente vida mundana. O desenvolvimento do transporte a vapor contribui para encurtar as distâncias entre a corte e a Europa. Paquetes franceses substituem os navios negreiros e desembarcam aqui toda sorte de moda extravagante, entre elas, francesas e polacas para o enriquecimento dos donos das pensões de artistas e alegria do carioca. A esse propósito é bastante ilustrativa a afirmação de um político conservador, nos idos de 1859, citado por Prado Jr.: "Antes bons negros da costa da África (...) do que todas as tetéias da Rua do Ouvidor."

Isso porque naquele mesmo ano a França nos mandava um novo tipo de espetáculo. Gênero leve e alegre, o espetáculo de variedades é introduzido por franceses que se instalam na Rua da Vala (atual Uruguaiana) e ali fundam a casa que se tornará famosa nos meios boêmios e policiais da cidade, o Alcazar Lírico. A novidade refere-se basicamente aos números de canto e dança

que passam a apresentar. O humor do carioca batiza o gênero de “café-cantante”, precursor do mais tarde também famoso “chope-berrante”.

A uma cidade já bastante ruidosa, somava-se agora a diversão noturna ruidosa. A novidade estava apenas no fato do Alcazar introduzir o ruído noturno e… profano. As inúmeras festas religiosas, nas quais se usava muitos fogos de artifício - importados em grandes quantidades da China -, tornavam o Rio de Janeiro uma cidade sempre muito barulhenta ainda na primeira metade do século. “Bandas de música, cantores, fortes e prolongados repiques de sinos, estridentes gritos e uivos dos negros, estrondos e silvos dominavam dia e noite a mais importante barulhópolis do Mundo, em comemoração do santo ou da santa do calendário.”(7.LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. O Rio de Janeiro imperial. Rio de Janeiro, A Noite, s.d., p. 178.).

Agora a severidade dos costumes começa a afrouxar, O surgimento da francesa Aimée, atriz do Alcazar Lírico, que passa a inspirar paixões e se converte em tormento de muitas esposas, faz com que queiram datar daí a dissolução dos costumes da cidade.

Com muito pouco contava o carioca para o seu divertimento. Festas religiosas e festejos cívicos atraem a atenção de todos. Os senhores e a gente senhoril têm no teatro lírico, bailes, saraus e partidas seus locais de encontros. Como divertimentos mais populares existem as cavalhadas, touradas e regatas. Nas ruas ele se distrai também com apresentações “extraordinárias” de animais exóticos: elefantes, baleias, etc. As famílias se dedicam a jogos e passatempos como o voltarete, o dominó, o gamão e jogos de cartas. Mas a paixão mesmo do habitante dessa cidade, presente, de uma forma ou de outra, em todas as camadas da sociedade, é a dança e a música.

Nessa época em que ainda se forjava uma cultura propriamente nacional, o povo carioca já revela de forma marcante e inconfundível um traço do seu caráter: a tendência ao lúdico. E, de todas as modalidades de divertimento existentes, a música assume maior importância pelo seu alcance e extensão. Estava presente no cotidiano da população nas rabecas ou pianos, nos assobios ou nas palmas ritmadas, nas flautas ou atabaques, nos espetáculos líricos ou nas bandas militares, nas festas das igrejas ou nos coretos das praças públicas. Valsa nos salões das gentes senhoriais, polca nas salas familiares, lundu nas rodas de dança da gente escrava; a música tudo preenchia, tudo invadia, a todos satisfazia. Um instrumento musical se destacava, soberano na preferência da população.

Rio de Janeiro, ou melhor, “Pianópolis”

Ainda em 1856 a presença numerosa desse instrumento sugere a Araújo Porto Alegre a denominação de “Cidade dos Pianos”, para a então acanhada cidade. Daí em diante ele se torna uma verdadeira praga, no dizer queixoso dos cidadãos de vida pacata.

O Segundo Reinado representa mesmo a fase áurea de utilização do piano como instrumento musical. Impossível pensar a vida social do Rio de Janeiro oitocentista sem registrar a presença indispensável desse instrumento.

Sua expansão vertiginosa no século XIX deveu-se a vários fatores: desenvolvimento industrial dos países europeus produtores, crescimento da marinha mercante, notadamente dos centros produtores mundiais e conquista de novos mercados, sobretudo o latino-americano que se abria após as suas lutas de independência. Soma-se a isso a receptividade das populações colonizadas

e o gosto pela imitação do que é, para as classes dominantes, reconhecidamente "civilizado".

Aos poucos o piano integra-se à vida brasileira. Ao gosto pela imitação alia-se o gosto pela música. No início um indiscutível distintivo de classe social, no final do século ele já ultrapassava os salões senhoriais, atingindo bairros mais modestos e até arrabaldes.

A popularidade que passou a conquistar se explica pelo preenchimento de importantes funções sociais. Mais que um instrumento capaz de emitir sons, ele foi "sinal de cultura e ornamento de salão; confidente e passatempo; prenda doméstica e dote de casamento; vaidade aristocrática e pasmo caipira; empate de capital e fonte de renda; agente terapêutico e tormento dos neurastênicos... (8. REZENDE, Carlos Penteado de. "Notas para uma história do piano no Brasil (século XIX)". In: REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA, Rio de Janeiro, MEC-CFC, n.º 6, out-dez. 1970, p. 10.)

Como símbolo de distinção, gosto e prestígio, tornou-se um verdadeiro indicador de status social. Durante o Segundo Reinado, quando esteve mais em voga, era mesmo possível medir a ascensão social ou econômica e o progresso cultural de uma família pela presença e tipo de piano; casas sem piano, casas com piano de cauda, casas com piano Pleyel, etc. (9. Uma descrição de hábitos musicais no Segundo Reinado é feita por FREYRE, Gilberto. Ordem e progresso. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1959, pp. 104-9.)

Gilberto Freyre observa que ele nem sempre foi dócil e obediente escravo. Fazendo parte da formação social de toda sinhazinha, é evidente que nem sempre terá sido instrumento bem tocado ou manejado por suas senhoras. Depoimentos interessantes dão conta das queixas. Viajantes estrangeiros a ele se referem como uma verdadeira "praga" a infestar o Rio de Janeiro. Um cronista chega a chamá-lo de "traste indispensável". Provoca até cartas aos jornais como esta em que o vizinho, depois de reclamar do piano desafinado e da berraria infernal, ameaça os improvisados tocadores: "Se não arripiarem (sic) carreira seremos mais explícitos." (10. RENAULT, Delso. Rio de Janeiro: a vida da cidade refletida nos jornais: 1830-1870. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978, p. 169.)

O rol dos queixosos é extenso. Este viajante francês de passagem pela cidade em 1859 chega mesmo a acusá-lo de matar a conversação, hábito de gente civilizada: "o piano faz barulho em todas as salas. Esse enfadonho pedalista, que não tem nem os grandes sopros, nem os cantos profundos do órgão, invadiu tudo, até os depósitos de bananas, e matou a conversação"(11.RIBEYROLLES, Charles. "Piano, Janela, Procissão". In Rio de Janeiro em prosa & verso. Org. BANDEIRA, Manuel & ANDRADE, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1965, p. 273.). Por mau humor ou mera preferência a hábitos mais pacatos e civilizados, o fato é que essas observações nos fazem imaginar que incorporava-se à cidade mais um barulho, e era uni barulho mundano. E o carioca descobre a polca...

"Pois viva a polca! e não polcalizemos com os leitores", dizia de Lisboa o correspondente para o Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, ao apresentar a novidade.

Durante mais de quarenta anos a polca dominou a cidade. Dela derivaram vocábulos como polcar, polquista, polcalizar, etc. Causou profunda impressão popular e deu nome e origem a modas, vestidos, penteados, bengalas e outros objetos. Penetrou com a virulência de uma verdadeira epidemia e provocou febre e delírio ao reprimido carioca da época. Aclimatou-se de tal forma a esse ambiente tropical que aqui ficou, modificada.

Apareceu no Rio de Janeiro em julho de 1845 quando foi apresentada no Teatro São Pedro. Já

era ansiosamente esperada. De Lisboa, onde chegara dez meses antes, diziam que ninguém de "boa roda" podia desconhecê-la, que era tocada em todas as casas de "tom", vendida em todos os armazéns de música e todas as amigas pediam uma às outras para aprender. O certo é que, na mesma semana em que chegava, um professor já se anunciava: "não teve mãos, ou pés, a medir". (12.A história da introdução da polca no Brasil vem contada na edição comemorativa do 1? centenário da Independência do Brasil, feita pelo Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 1922. p. 266. 1-lá inclusive a transcrição integral do artigo "A Polca", assinado por Silva Leal, feito para a Revista Universal Lisbonense em 12/09/1844, e enviada na época para publicação no jornal carioca. O anúncio é do Jornal do Commercio, dia 6 de julho de 1845, três dias após a apresentação da dança em teatro.).

Originária da Polônia, inicialmente dança de camponeses, ela nos chegou via Paris. Acusada por muitos de dança voluptuosa, observa o correspondente de Lisboa que os franceses transformam tudo que lhes cai nas mãos e lhes tiram muito da singeleza popular. O importante a assinalar é que apresentava uma melodia saltitante em compasso binário com andamento allegreto. A dança, além de ser executada por par enlaçado, introduzia o puladinho sobre as pontas dos pés. Tudo isso assegurava grande vivacidade e atendia às expectativas de desrepressão da população.

Até então, com exceção da valsa, as danças elegantes de salão eram coletivas ou de grupo. Surgida em meados do século XVIII, a valsa foi durante largo tempo proibida nas cortes européias por introduzir a novidade (e intimidade!) do par enlaçado. Aos olhos e costumes daquela gente senhoril parecia escandaloso que homem e mulher irrompessem nos salões a voltear enlaçados.

No Brasil, durante a primeira metade do século passado, as elites divertiam-se com as danças de salão mais em voga: a gavota, o minueto, a quadrilha - todas de grupo - e naturalmente com a valsa. Verdade que esta foi dança muito cultivada, e perfeitamente consentida, desde a corte de D. João VI. Isso não impedia, no entanto, que já no Segundo Reinado ainda tivesse ferozes inimigos a terem dela um conceito de libertinagem. Esse era o caso, entre outros, do romancista José de Alencar.

Exacerbado no seu moralismo, no romance Diva, ele louva uma determinada moça que nunca valsara, que jamais "consentira que o braço de um homem lhe cingisse o talhe' Continua em Senhora, quando refere-se a unia outra que em certo momento "resolvera não valsar para não arriscar-se a encontrar um desses pares que põem ao vivo a comparação poética da trepadeira enroscada ao musgo". Mesmo sendo considerada elegante e distinta dança de salão, o romancista cearense dirigiu-lhe ásperas acusações: libertina, impura, lasciva, sedutora, impetuosa, impudica. Tudo isso porque José de Alencar jamais perdoou o insulto que sofrem de uma moça que amara ao ter-lhe recusado um convite para dançar. Teria sido preterido por um outro bailarino, já que dançava mal e não valsava nada. Em um poema (autobiográfico?) dirige a uma dama que acabara de valsar com um cavalheiro os seguintes versos amargos:

"Eras luz, ficaste em treva,
Inda botão já murchaste,
Seca flor que o vento leva,
No pó, no lodo roçaste"

(13. PINHO, Wanderley. Salões e damas do segundo reinado. São Paulo, Martins, 1942?, PP. 141-50.)

É bom lembrar que a valsa introduzira a novidade do enlaçamento do casal, mas a esse tempo a distância regulamentar entre cavalheiro e dama era extremamente respeitosa. Se na camada senhorial havia quem achasse libertino o simples fato do homem roçar com a mão a cintura da mulher, que dizer das danças da gente escrava e, especialmente do lundu, que incluía na sua coreografia o movimento conhecido como umbigada?

Nos salões da elite o recato já ensaiava certas liberalidades, até mesmo nas rígidas danças de grupo. É o que nota Artur Azevedo no poema intitulado "Uma Observação"

"A moça está sentada. O moço amado
Pra uma contradança vai tirá-la
- Dai-me a honra? - Pois não! - E pela sala
Ei-los a passear de braço dado.

De amor quanto protesto alambicado
Daqueles meigos corações se exala,
Té que as palmas batendo o mestre-sala,
Toma lugar o par apaixonado.

Começa a dança. A mão do moço esperta,
Bole, mexe, comprime, apalpa, aperta,
Durante uns turbulentos balancés:

E uma senhora que não é criança
Sentada a um canto observa que na dança
Hoje trabalham mais as mãos que os pés."
(14. Publicado em A Estação Teatral, Ano II, nº. 70, Rio de Janeiro, 28/10/1911, p. 3.)

A polca viria reforçar a intimidade já proposta pela valsa e, como não podia deixar de ser - pois se atravessava uma fase de transição nos costumes, e nesses períodos não faltam os vigilantes da moral -, ela também foi acusada de licenciosa.

É certo que a alegria prometida por ela despertou o país inteiro. No Rio de Janeiro particularmente, município da Corte e centro irradiador de cultura, foi cultivada tanto nas casas modestas da Cidade Nova como nos salões elegantes da aristocracia. Mas, provavelmente, foi mais bem recebida nas salas de visita da gente da camada intermediária, que reconhecia naquela música saltitante um atendimento ao seu gosto popular. As elites, mesmo tendo-a adotado de pronto nos seus salões, encontravam nas suas danças uma mais perfeita correspondência de elegância entre as ricas coreografias e as, não menos ricas, toilettes femininas. Polcavam também, é verdade, e com grande entusiasmo, mas até o final da monarquia mantiveram no trono o cotilhão, a contradança, a quadrilha e a valsa.

A adoção da polca é atestada pelo brilhante observador dos costumes cariocas que foi

Machado de Assis:

"Coisas que cá nos trouxeram
De outros remotos lugares,
Tão facilmente se deram
Com a terra e com os ares,

Que foram logo mui nossas
Como é nosso o Corcovado,
Como são nossas as roças,
Como é nosso o bom bocado,

Dizem até que, não tendo
Firme a personalidade,
Vamos tudo recebendo
Alto e malo, na verdade.

Que é obra daquela musa
Da imitação, que nos guia,
E muita vez nos recusa
Toda a original porfia.

Ao que eu contesto, porquanto
A tudo damos um cunho
local, nosso; e a cada canto
Acho disso testemunho."

E mais adiante, depois de falar do quiosque:

"Mas a polca? A polca veio
De longas terras estranhas,
Galgando o que achou permeio,
Mares, cidades, montanhas.

Aqui ficou, aqui mora,
Mas de feições tão mudadas,
Que até discute ou memora
Coisas velhas e intrincadas.

Pusemos-lhe a melhor graça,
No título, que é dengoso,
Já requebro, já chalaça,
Ou lépido ou langoroso.

Vem a polca: Tire as patas,
Nhonhó! - Vem a polca: “Ó gente!”
Outra é: - Bife com batatas!
Outra: Que bonitos dentes!

- Ai, não me pegue que morro!
- Nhonhó, seja menos seco!
- Você me adora? - Olhe, eu corro!
- Que graça! - caia no beco!

E como se não bastara
Isto, já de casa, veio
Coisa muito mais que rara
Coisa nova e de recreio.

Veio a polca de pergunta
Sobre qualquer coisa posta
Impressa, vendida e junta
Com a polca de resposta.

Exemplo. Já se sabia
Que esta câmara apurada,
Inda acabaria um dia
Numa grande trapalhada.

Chega a polca, e, sem detença.
Vendo a discussão, engancha-se,
E resolve: - Há diferença?
- Se há diferença, desmancha-se

Digam-me se há ministério,
Juiz, conselho de Estado.
Que resolva este mistério
De modo mais modulado.

É simples, quatro compassos,
E muito saracoteio,
Cinturas presas nos braços,
Gravatas cheirando o seio.

- Há diferença? diz ela.
Logo ele: - se há diferença,

Desmancha-se; e o belo e a bela
Voltam à primeira avença.

E polcam de novo: - Ai morro!
- Nhonhô, seja menos seco!
- Você me adora? - Olhe, eu corro!
- Que graça! - Caia no beco!

Desmancha, desmancha tudo,
Desmancha, se a vida empaca.
desmancha, flor de veludo,
Desmancha, aba de casaca!"
(15. Publicado na Gazeta de Notícias de 20/1/1887, p. 2, coluna "Gazeta de Holanda".)

Como mais tarde viria a acontecer com o ritmo nacional, no século passado todo bom motivo "dava polca"; nada escapava aos músicos do gênero mais popular da época.

É preciso assinalar desde já que, com o nome indistinto da aceita e reconhecida música européia, escondiam-se gêneros locais desprezados e espúrios. Até o alvorecer deste século compunha-se, ouvia-se e dançava-se polca: de salão, brilhante, típica, carnavalesca, militar, marcha, lundu e até polca-fadinho. É claro que nem sempre terá sido polca. Usava-se seu consentido nome em vão... O importante é que ela era tomada emprestada para possibilitar a anexação de elementos musicais já presentes na música do país e, ao longo desse processo, desenvolver o que mais tarde viria a ser reconhecida como música nitidamente brasileira.

CAPÍTULO III

COMO SE EDUCAVA UMA SINHAZINHA

Uma mulher já é bastante instruída quando lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isso seria um perigo para o lar.
Provérbio português em voga na época. (*EXPILLY Charles. Mulheres e costumes do Brasil. São Paulo, Comp. Ed. Nacional; Brasília, INL, 1977, p. 269.)

Como toda sinhazinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedeceu rigorosamente aos padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal da nossa sociedade escravocrata. Tendo sido educada na quinta década do século XIX, fase de transição social, vamos tentar ver o que isso representou para a mulher da época e para a sua história de vida em particular.

O Rio de Janeiro começara a se modificar do ponto de vista de uma vida mais cosmopolita, "civilizada", moderna e sofisticada, desde 1808, com a chegada da corte joanina. O enorme séquito de fidalgos corteses - não esquecer que cortesia vem de costumes da corte - introduz novos hábitos na vida social daquela que se torna sede do Reino de Portugal e Algarve.

Aumenta o número de estrangeiras residentes na cidade, surgem as senhoras cortesãs, as condessas e as marquesas. A mulher, que até então era simplesmente mulher, passa a ser dama e introduzir-se na vida da sociedade.

Isso representa uma novidade face à rigidez dos hábitos coloniais então vigentes. Rigidez esta que determinava normas de comportamento feminino radicalmente diferenciadas para seus elementos da camada senhorial - classe dominante, senhores de escravos - e a mulher negra, escrava. Enquanto esta era objeto sexual do senhor-sujeito branco, pois a prestação de serviços sexuais era encarada como função regular da escrava, cabia à mulher branca o papel de instrumento de fecundidade exclusiva de um senhor e sob severa vigilância. O desregramento sexual e a conduta licenciosa do homem branco com a negra, considerada inferior e submissa ao seu poder, estavam perfeitamente autorizados pelo sistema patriarcal. A branca, a desconfiança e a opressão impunham um regime de semiclausura, tornando-a uma "escrava" do lar. "Os bordados, os doces, a conversa com as negras, o cafuné, o manejo do chicote, e aos domingos uma visita à igreja, eram todas as distrações que o despotismo paternal e a política conjugal permitiam às moças e às inquietas esposas. (1.Idem, ibidem, p. 269.)

De fato, a igreja era praticamente o único espaço social em que se movia a mulher da época. Quando muito acompanhava um cortejo religioso, sempre protegida por um parente do sexo masculino, marido ou irmão, e coberta por mantilha, capa ou véu de renda. Não era à toa que a quantidade de festas religiosas impressionava tanto os observadores estrangeiros. Tudo era pretexto para louvar algum santo. O incentivo vinha dos dois elementos mais oprimidos naquela sociedade e com interesses, portanto, em promover estas festividades: o escravo e a mulher. Para o primeiro, dia santificado era dia de folga do trabalho e para a mulher constituía a grande - e praticamente exclusiva - oportunidade de sair às ruas. Portanto, fora do lar (espaço sacralizado) só lhe restava o espaço efetivamente sagrado: igreja ou procissão.

A presença da corte, porém, viria de imediato atenuar a semiclausura doméstica da mulher

através de uma medida de expressiva significação social. Mal acabara de ser criada, a Intendência Geral de Polícia publica edital eliminando as rótulas das casas. De origem árabe, as rótulas eram engradados de finas réguas de madeira, colocadas nos vãos das casas térreas que, sob o pretexto de proteger o interior das habitações de olhares curiosos, tinham a função explícita de resguardar a mulher de olhares conquistadores. E com isso a mulher conquista a janela... Conquista é modo de dizer, porque a medida não tinha esse objetivo nem resultara de nenhuma reivindicação articulada pelo elemento feminino. A razão do edital devia-se exclusivamente a questões de ordem interna: proteger a pessoa do Rei contra atentados que as rótulas pudessem acobertar.

Da janela para a rua foi um salto. Seguindo o exemplo das senhoras da corte, a mulher "põe o pé na rua". Põe, é verdade, mas totalmente coberto, sem mostrá-lo nem deixar que fosse visto, pois "pé, visto ou mostrado, era imoral..." Aproximando-se a Independência - prova de que a renovação dos costumes fazia-se rapidamente! - "o pé e o tornozelo já podem ser vistos; e apreciados", na opinião de um cronista com pendor de esteta. (2.LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. Op. cit. p. 290.)

Os hábitos elegantes daquela gente cortesã exigiam ambientes onde pudessem cultivar os prazeres do espírito e exibir luxo e requinte.

D. João VI, como os seus antepassados, cultivava a música e desde cedo mandara vir músicos estrangeiros para o deleite da classe culta. Também a arte cênica contou com o seu incentivo e o teatro lírico passou a ter a preferência da gente da sociedade. Mas o divertimento mesmo dessa camada senhoril era assegurado nos salões, onde o canto e a dança animavam os saraus que agora se multiplicavam.

Ora, se anteriormente a igreja representava para a mulher o único espaço alternativo à casa - espaço de vida social e, por conseguinte, ambiente de namoro - agora sua vida social amplia-se e estende-se à janela, aos teatros e aos bailes de salão. É de se supor que essa ampliação do espaço social da mulher tenha provocado transformações no nível do seu comportamento.

Lentamente, depois da Independência e sobretudo no Segundo Reinado, quando intensifica-se a vida urbana e o requinte social se impõe, notam-se reais modificações na vida da mulher. A cidade transformava-se; até Charles Expilly, talvez o mais crítico e malicioso dos viajantes estrangeiros que nos visitaram, reconhece isso observando o Rio na quinta década do século passado. Atesta ele que o progresso, outrora escorraçado como um leproso, conseguia mesmo timidamente, fazer ato de presença no império. (3.EXPILLY, Charles. Op. cit. p. 271. Reconhecido como um autor que nutriu enorme má vontade para com o pais, Expilly foi, no dizer de Américo Jacobina Lacombe - que assina a introdução do referido livro -, o viajante mais renitente na maledicência em relação ao Brasil. Mesmo o comentário de aparente boa vontade, de que o progresso já não era tratado como um leproso, vem precedido de observações ásperas: "O Rio possui hoje um teatro lírico e jornais. As suas ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta, e que os Jornais tem horror ás discussões sérias. Que as ruas, sem passeios, são mal calçadas, de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos de fabricação geralmente inglesa, não se tocam senão músicas de dança, romances e polcas."). É a fase em que os saraus e bailes se multiplicam. E a mulher, agora dama, faz sua aparição... Nesta época o interesse do público é despertado para o teatro e dai para a frente ele revela um entusiasmo crescente pela arte cênica. A mulher e o estudante

passam a formar categorias de público a animar-lhe o desenvolvimento. É importante porém não perder de vista o fato de que essa platéia de teatro é constituída basicamente pela corte e pela sociedade letrada. E por falar nisso, como anda a instrução da população nesses idos de 1850?

A ainda enorme massa escrava e a insuficiência das escolas de primeiras letras faziam com que o índice de analfabetismo andasse pela casa dos 70% da população. A situação do ensino público no país era realmente calamitosa: o censo demográfico de 1872 primeiro que se faz entre nós - reconhece que a situação "não honra a civilização brasileira". Com 10 milhões de habitantes, as escolas públicas e particulares de ensino primário do país foram freqüentadas por 115.935 alunos. (4.RENAULT, Delso. Rio de Janeiro... p. 303. É também do autor a informação sobre a elevada taxa de analfabetos no começo da segunda metade do século em questão. V. p. 42.). O problema remontava a interesses da Coroa, que sempre manteve a educação precária para não deixar germinar a rebeldia que normalmente o conhecimento proporciona. Da gravidade da situação queixam-se todos, mas a solução estava longe de ser alcançada. O ensino existente, exíguo e precário, assumia um caráter tão universalista e alienante que representava mais um ornamento, uma "distinção de classe", que mesmo uma "exigência utilitária". (5.Sobre o caráter da educação no Brasil veia.se SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit.). O diploma, numa sociedade iletrada e escravista, funcionava como um verdadeiro distintivo de classe social e resumia-se no ideal da educação masculina.

Com relação à mulher o problema era ainda mais grave. A educação feminina era encarada como verdadeira "heresia social". (6.Veja-se SAFFIOTI, Heleieth. A mulher na sociedade de classes: mito e realidade. Petrópolis, Vozes, 1976. Talvez ainda o estudo mais amplo sobre a mulher no Brasil.). Isto no que diz respeito à mulher branca, pois à negra (escrava) se excluía todo e qualquer direito social. Pois bem, tendo papéis claramente definidos no interior daquela estrutura social, era natural que o processo de educação e socialização da mulher fosse encaminhado no sentido do desempenho exclusivo deles. Para o cumprimento dos papéis de dona-de-casa e mãe de família (legalmente constituída) não era necessário muito mais que o conhecimento da leitura, da escrita, do cálculo, do catecismo, da costura e de algumas artes femininas (bordados, etc.). Mais do que isto talvez representasse realmente um perigo para o lar, como denunciava o provérbio português.

Normalmente a educação das meninas da camada senhorial da sociedade era feita a domicílio. Padres ou professores de reputação moral incontestável ministravam-lhes aulas em casa. Uma prova da extrema severidade com que a sociedade encarava a obediência feminina ao cumprimento dos papéis de esposa e mãe que lhes eram outorgados está no decreto governamental de 1860, em que o governo assume "a suprema inspeção das escolas particulares" (entenda-se colégios e casas particulares). Esta medida cria a exigência de provas de moralidade e capacidade de professores. A idoneidade moral torna-se requisito indispensável à qualificação do mestre. Os argumentos defendidos pelas autoridades dizem respeito ao não barateamento da educação das moças brasileiras, futuras mães de famílias, e que o impedimento do charlatanismo e do vício era imperioso, pois a boa fé dos pais não podia ser surpreendida. (7.RENAULT, Delso. Op. cit. p. 191.).

Acontece que agora, em decorrência do mundanismo que toma conta da cidade, criam-se novas expectativas sociais em relação aos papéis femininos. Mais que dona-de-casa e mãe de

família, a mulher da camada senhoril passa a exercitar o papel de dama de salão. Para garantir-lhe certo desembaraço no desempenho da nova função, a família patriarcal permite-lhe novos aprendizados. Isso em nada altera a sua posição social, que continua de submissão ao jugo do patriarca, mas agora já lhe é possível acrescentar ao ideal da educação doméstica o cultivo da dança, do canto e da conversação.

Educação de Chiquinha Gonzaga

Do que vimos anteriormente com relação ao seu registro de batismo e de informações colhidas, podemos situar a família Neves Gonzaga numa camada social intermediária entre a camada senhorial e a escravaria. José Basileu entrara para o exército com 17 anos de idade e aos 21 já ocupava um posto remunerado. Ali contou sempre com o apoio da família Lima e Silva devido ao parentesco que unia sua mãe, Joana Perpétua da Costa Gonzaga, à avó paterna de Caxias, Joana Maria da Fonseca Costa. (8.Os dados relativos à vida militar de José Basileu foram obtidos no Arquivo do Ministério do Exército, Rio de Janeiro. Entre outros documentos que atestam a proteção recebida pela família Lima e Silva, há um dirigido ao Imperador e assinado por José Joaquim Lima e Silva, Secretário de Guerra, em 24/10/1838, onde se lê: "Cumpre-me dizer, que o suplicante é filho do Tenente Coronel de 1ª Linha do Exército Feliciano José Neves Gonzaga, oficial de serviços e préstimos, o qual tem numerosa família a seu cargo, e com poucos meios de a manter, mas que apesar disso se esmera em dar a melhor educação a seus filhos: que o Suplicante é moço da melhor conduta, e se acha habilitado para bem desempenhar o emprego que requer..."). Parece fora de dúvida que a família Neves Gonzaga valorava positivamente a educação, vista talvez como um canal eficiente de ascensão social. Sabemos também que José Basileu era inquestionavelmente homem branco de olhos claros e que sua família relutou muito no seu casamento com Rosa, moça sem recursos e mestiça.

Embora José Basileu pertencesse a uma família presumivelmente bem constituída, mantivesse relações de amizade e parentesco com pessoas de alta posição social e tivesse chances de empreender uma bem-sucedida carreira militar, acreditamos que o fato de juntar-se a uma mulher de posição social inferior à sua, mestiça e ainda de forma ilegítima, contribuísse para dificultar a sua ascensão social. O que termina ocorrendo é que, sobretudo pelos laços que o ligavam ao Duque de Caxias, herói do Exército Imperial, sua ascensão profissional se faz sem maiores atropelos; chegou ao posto de marechal-de-campo, condecorado com as comendas das ordens do Cruzeiro, Aviz e Cristo, oficialato da Rosa e também as medalhas das campanhas do Uruguai e a geral do Paraguai.

Se por um lado isso significava prestígio na sua categoria e alta posição na corporação, por outro lado tudo nos leva a crer que seu status social estivesse de certa forma comprometido com sua situação conjugal, com os traços de raça da sua prole - que acusavam a miscigenação - , com a precária condição financeira resultante de família numerosa e, mais tarde, até mesmo com a inesperada fama - vista como altamente degradante - de um membro feminino da sua família.

Homem instruído, ele tinha o curso completo na Escola Militar, era bacharel em matemática e ciências físicas e conhecia latim, francês e inglês. (9.A precária condição

financeira da família é confirmada nesses versos, intitulados "Caridade", de autoria de José Basileu Neves Gonzaga Filho (Juca) e dedicado aos pais: "Hábil, ganhando muito, um retíssimo esposo;/Ela, sobre ser linda, uma santa perfeita;/ Um céu aberto o lar, com tudo que deleita;/Mas o dinheiro aí... voava silencioso..."). Seguindo o que já era uma tradição na família, desde cedo tratou da educação da filha mais velha.

Para que sua boa fé de pai não fosse surpreendida, como recomendavam os hábitos de vigilância moral, o militar contratou um cônego para o ensino das primeiras letras à sua filha Chiquinha. Sabemos apenas que o professor chamava-se cônego Trindade. Além da escrita, da leitura, do cálculo e do catecismo, a jovem aprenderia também alguns idiomas. E, mais que isto, para que não tivesse sua formação social incompleta, cuidou da sua educação musical. Foi a contragosto que José Basileu contratou um maestro para as aulas de piano da filha. Preferia uma professora.

Sobre o professor de piano sabemos tratar-se apenas do maestro Lobo. Ary Vasconcelos afirma porém ser o maestro Elias Álvares Lobo (1834-1901), autor de uma ópera com libreto de José de Alencar. Informa também que, além de compositor dramático, escreveu música sacra e popular no gênero lundu, romança e modinha. (10.VASCONCELOS, Ary. Raízes da música popular brasileira: (1500-1889). São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1977, pp. 190-200.)

O ambiente musical na casa dos Neves Gonzaga era ainda animado pelas visitas de Antonio Eliseu, tio paterno, e padrinho de batismo de Chiquinha, flautista.

Foi exatamente esse tio Antonio o animador da festa de Natal de 1858 quando, sob sua coordenação, a sobrinha Chiquinha apresentou sua primeira composição. Além dela, com 11 anos de idade, o casal José Basileu-Rosa (ver encarte, figs. 2 e 3) tinha mais três filhos: Juca (José Basileu Filho) com 9 anos, José Carlos com 2 anos e o recém-nascido Feliciano. (11.Nascidos respectivamente em 02/12/1849, 19/03/1856 e 05/12/1858.). Tratava-se de uma loa ao Menino Jesus com versos de Juca, na verdade uma música muito singela.

É fácil supor que nessa fase de sua formação Chiquinha estivesse exposta à moda musical da época e ao repertório popular. Além do convívio com o maestro professor e do tio músico amador seguramente lhe chegavam os sons das ruas que, nesse período, especialmente, são carregados de sugestões musicais; do assobio ao pregão, o carioca da época não dispensava a musicalidade que o acompanhava nas atividades mais prosaicas e cotidianas.

A educação recebida, portanto pela futura compositora e maestrina não nos parece diferir daquela dada a toda sinhazinha do seu tempo e da sua camada social. Não podemos afirmar que tenha sido esmerada, o que de resto nos parece ingênuo supor que a instrução feminina incluísse grandes expectativas sociais. Apenas notamos que esse aspecto não foi negligenciado pela sua família. Pretenderia José Basileu transformar a filha numa brilhante dama da corte? Talvez o seu bem arranjado noivado pudesse servir de ilusão ao cuidadoso pai.

CAPÍTULO IV

DE SINHÁ-MOÇA A SINHÁ-DONA

**Naquele tempo (no bom tempo)
em grande número de casos o
marido não era um consorte, era
um senhor...
Joaquim Manuel de Macedo (*MACEDO, Joaquim Manuel de. "Quando era escrava". In Rio de Janeiro em prosa & verso. Org. BANDEIRA, Manuel & ANDRADE, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1965, p. 340.)**

Naquele tempo (e não era um bom tempo) em grande número de casos o marido-senhor era um verdadeiro tirano. E bem verdade que já estamos na segunda metade do século, e que para moças inquietas a ameaça de reclusão num convento tornara-se memória.

A mulher carioca já se livrara do pesadelo que assaltava a sua vida doméstica a simples alusão ao Recolhimento do Parto. A constante ameaça de clausura religiosa foi uma arma utilizada por pais e maridos de moças e senhoras inquietas no período colonial. O despotismo patriarcal condenava dessa forma as rebeldias, faltas e desobediências, reais ou supostas, praticadas pelas mulheres.

No Rio de Janeiro do século XVIII, o Recolhimento do Parto deixou triste lembrança. Construído "para asilo de mulheres não virgens que, deixando a perversidade do século, fossem ali reformar os costumes repreensíveis, trocando-os por santo e regular comportamento"(1. Idem, ibidem, p. 338.), terminou por abrigar, além das "arrependidas", esposas infiéis e moças rebeldes. Não era sem razão que as moradoras o denominavam de Recolhimento do Desterro.

Esse tipo de instituição - de que o Recolhimento do Parto é apenas exemplo - foi manipulado pelo homem para atormentar mulheres inocentes e castigar culpadas, pois o "pecado da carne" era encarado como patrimônio exclusivo da mulher. A infidelidade conjugal praticada por ela era respondida com a sua expulsão do convívio social enquanto ao homem se permitia total licença de costumes. O regime escravista não só facilitava como autorizava os abusos sexuais praticados pelos seus elementos masculinos. Nenhum recolhimento havia para os maridos infiéis.

Nesse tempo de que falamos é compreensível que muitos enlaces se convertessem em verdadeiros desastres conjugais. Alguns fatores contribuíam para isso: a ignorância da mulher, com precária ou total falta de instrução escolar; a imaturidade - uma donzela com 20 anos era considerada solteirona, pois era comum o casamento aos 13, e aos 15 já tratar-se de uma senhora matrona com pelo menos um filho; e a sua omissão na escolha do marido.

Os casamentos eram comumente precedidos do seguinte ritual: "o pai do noivo e o pai da noiva namoravam-se mutuamente com todos os preceitos e regras da aritmética e, desde que se punham de acordo na discussão do dote, ficava resolvido que o rapaz e a rapariga se adoravam perdidamente, ainda que nunca se tivessem visto, e realizava-se o casamento". (2.Idem, ibidem, p. 340). Extremamente jovens, e em geral ignorantes, a mulher daquele tempo se submetia sem contestação ao poder do patriarca. Caso alguma mais rebelde contestasse esse poder, para isso havia conventos e recolhimentos.

Agora, na segunda metade do século, a mulher já aparece na janela, sai às ruas e até consegue que o marido, mesmo constrangido, lhe dê o braço. (3.LOS RIOS FILHO, Adolfo

Morales de. Op. cit. p. 291. “Saindo à rua, a mulher passa a aceitar o braço do marido. Este, tímido ou contrafeito, não quebra o braço esquerdo (e não o direito, como hoje se usa), para que a mulher se apóie melhor. Mantendo-o esticado ao longo do corpo, a mulher é que segura na manga da véstia. Com essa atitude, que muito também tinha de displicente, o homem pretendia demonstrar que dava pouca confiança à mulher. Depois, a moda francesa faz que o braço do homem seja melhor oferecido à mulher. Mas, sempre o braço esquerdo, porque em tudo e por tudo o homem devia ficar à direita, que era o lugar de honra... Andando o casal na rua ao par, formando os filhos e filhas também pares, seguiam à frente dos progenitores. Tudo isso representava um progresso pois, anteriormente, isto é, até 1815, quando a família saia à rua, desfilava em linha indiana... A frente, as crianças; depois as mucamas com as criancinhas; e a seguir as moças e moços, as tias solteironas, a dona da casa. No fim: o dono de tudo aquilo.”). Já freqüenta saraus e bailes. E faz-se elegante.

Os tratados comerciais assinados com as nações industrializadas garantem grande movimentação nos portos e o luxo passa a chegar com mais assiduidade. As alterações provocadas no interior da estrutura social facilitam a democratização na aquisição de novos bens de consumo. A Inglaterra e a França despejam no mercado desde produtos essenciais à economia do país até quinquilharias as mais fúteis. A moda feminina torna-se um item importante na pauta das importações; vem abastecer as lojas elegantes que inundam a Rua do Ouvidor. A mulher carioca adorna-se com a última novidade chegada de Paris. E torna-se consumidora.

É claro que para exercer esse novo papel, e manter a dinâmica do consumo, tornava-se necessário um espaço social maior, ampliado, dilatado. Só a igreja não bastava como cenário da exibição feminina. A ostentação exige ambientes mundanos. Mesmo incipiente - a partir de uma perspectiva histórica - o consumo ganhava uma dimensão que se revelava incompatível com a clausura feminina doméstica ou conventual. Era preciso que a mulher fosse à rua e brilhasse e, para isso, era preciso que consumisse.

O sempre citado Expilly, com a agudeza e malícia com que observou nossos costumes, assinalou a embriaguez do colonizado com o consumo, a importação e adoção dos artigos mais fúteis. Lembra que a enorme circulação de navios estrangeiros no Brasil possibilitava também que o espírito europeu (pagos os direitos alfandegários) pudesse penetrar nas cidades e pregar a emancipação. Mas a mulher continuou cúmplice do homem, permitindo a sua submissão; “não sonhou senão em comprar trapos e adornar o seu corpo”. (4.EXPILLY, Charles. Op. cit, p. 270.). Seu conterrâneo Debadie, visitando o país na mesma década, achou insatisfatório o nível de consumo e criticou duramente a preguiça da sinhá-dona brasileira. “Tão indolentes que, na maioria das vezes, preferiam renunciar a todos os encantos e ficar condenadas a envelhecer metidas em camisolas sobre uma esteira ou dentro de uma rede a ir à loja comprar adereços que a vaidade feminina exige.”(5.DEBADIE, F. Rècites et types américain, a travers l’Amerique du Sud. Paris, 1858, p. 104 apud FREYRE, Gilberto. Vida social no Brasil nos meados do século XIX, 2 ed., Rio de Janeiro. Artenova; Recife, Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977, p. 69.).

O imperativo com que coloca a questão do consumo de moda não deixa dúvida do serviço que ele prestava a seus compatriotas. A severidade patriarcal contrariava os interesses do capitalismo mercantilista. A atenuação dos costumes familiares era, portanto, fundamental ao

atendimento das exigências do sistema econômico.

Consumidora, sim, ela começa a ser. Mas este novo papel em nada altera a real condição feminina. Naquela sociedade o casamento ainda representava a única carreira aberta a ela: destino inevitável da mulher.

E é exatamente nesse momento, em que conflitam os interesses de uma nascente sociedade de consumo com o regime patriarcal, que uma mulher de enorme audácia pessoal faz seu ingresso social e, ao romper com as normas tradicionais, termina por expor as contradições do sistema.

Noivado e Casamento de Chiquinha Gonzaga

Desde pequena Chiquinha revelara temperamento firme, personalidade decidida e espírito inquieto. As histórias que dela ainda relatam em família dão conta de que foi moça "trigueira e danada", e completam: "- Pois se namorava até padre!". O que não é de se estranhar, visto que a igreja era ainda, ao seu tempo, o espaço social primordial da mulher. As paixões que os padres despertavam nas mocinhas nos tempos da colônia e do Império revelam apenas o privilégio quase exclusivo que eles tinham, como varões, do convívio com os elementos femininos. Fortemente segregada, era natural que a sua fantasia romântica de mulher fosse alimentada pela figura masculina do padre, com quem tinha um contato social perfeitamente sancionado, além da intimidade, mesmo sutil, que a atividade religiosa proporcionava. Fora do círculo familiar, o padre era, portanto, a quase exclusiva figura de homem a manter contato com as sinhazinhas, sobretudo aquelas da camada social intermediária para quem não eram tão freqüentes as aparições em bailes e outros ambientes mais mundanos.

Bem, ser "danada", em outro tempo que não este, talvez fosse o suficiente para que um pai austero e cauteloso trancafiasse sua filha num convento, retirando-a do convívio social por transgressão às normas de comportamento feminino que recomendavam extremo recato. Esse não foi o caso de Chiquinha. Quando se faz moça, a prática da reclusão conventual já tomara-se um capítulo da história do despotismo masculino sobre o sexo feminino. Ao mesmo tempo a sociedade ainda não havia encontrado fórmulas para a absorção e, conseqüentemente, a integração social dos seus elementos femininos mais rebeldes. Embora Chiquinha se revelasse moça inquieta, é provável que seus familiares alimentassem a idéia de que o casamento a isso daria jeito. A autoridade outorgada ao marido e as atividades de mulher casada no trato da casa e dos filhos não proporcionavam muita oportunidade para devaneios e inquietudes.

E eis que o casamento se faz. Não sabemos precisamente a quem coube a escolha do marido mas, dado o prematuro e desastrado desfecho, parece que não resta dúvida que foi tarefa da qual a noiva não podia se responsabilizar. Ela com 16 anos de idade, morena, de baixa estatura, olhos e cabelos escuros - sendo estes levemente ondulados -, tinha um tipo faceiro, para usar um adjetivo da época. Ele, 24 anos de idade, de estatura alta, compleição atlética, olhos azuis e cabelos alourados; como se dizia naquele tempo, um homem garboso.

Tratava-se de Jacinto Ribeiro do Amaral, nascido no Rio de Janeiro em li de setembro de 1839, filho de Miguel Ribeiro do Amaral, português, e de Maria Isabel da Rosa Amaral, brasileira, carioca. Na ocasião do casamento, seu pai, comendador e proprietário de terras na Ilha do

Governador, já era falecido. Jacinto, homem trabalhador e responsável, cuidava dos negócios herdados. Era, inquestionavelmente, uma pessoa de certa posição social. Como proprietário de criações de gado e terras cultivadas, além de possuir espírito empreendedor, era homem rico, de boa situação econômica e financeira. Jovem, responsável, bonito e rico, em muito devia honrar ao militar o casamento com sua filha Chiquinha. Ele recebia em troca uma esposa jovem, bonita, educada - pelo menos era o máximo que uma mulher podia conquistar - e com uma inteligência tão aguda que encontrava-se perfeitamente apta para brilhar nos salões. Condições não faltavam para Chiquinha tornar-se uma dama da Corte de D. Pedro II.

A cerimônia ocorreu às cinco horas da tarde do dia 5 de novembro de 1863, com solenidade na matriz de Santana, em presença "das testemunhas assinadas em separado o Exmo. Marquês de Caxias e o Dr. João Emilio Neves Gonzaga, na forma do Sagrado Concílio Tridentino e Constituição do Bispado e Leis do Império", quando receberam-se em Matrimônio por palavras de presente, tomados os depoimentos verbais" Jacinto Ribeiro do Amaral e Francisca Edwiges Neves Gonzaga, "filha legítima" do Major José Basileu Neves Gonzaga e D. Rosa Maria de Lima Gonzaga.

Três anos antes José Basileu conseguiu que os registros de batismo dos seus quatro filhos fossem reformados, legitimando-os. Estaria o militar preocupado em tomar providências desse tipo para melhor preparar o casamento da primeira filha? Ou teria ele legalizado sua união matrimonial com Rosa para atender a exigências da sua carreira militar? Isso porque três meses depois da reforma ele passou a servir no gabinete do Marquês de Caxias, nomeado Ministro da Guerra. (6.É quase certo que, para legitimar o nascimento dos seus quatro filhos, José Basileu tenha efetivamente se casado com Rosa. Não conseguimos, entretanto, localizar o registro de casamento em nenhuma das paróquias próximas à residência da família. Como era usual na época que tais procedimentos fossem realizados na paróquia da freguesia na qual se habitava, suspeitamos que, por motivos facilmente compreensíveis - já que viviam uma situação conjugal de fato há 13 anos -, tenham discretamente utilizado unia paróquia mais distante, o que dificultou nossa pesquisa.). E aqui deveria encerrar-se a história de uma sinhazinha do Império, pois nada mais era esperado da vida que, por emocionante ou importante, valesse a pena contá-la. Mas, para o enriquecimento da história da música popular brasileira e das conquistas sociais da mulher no país, a história continua...

CAPÍTULO V

SRA. DONA FRANCISCA EDWIGES GONZAGA DO AMARAL

No Brasil antigo, mereceu o piano atenções, que o tornaram quase objeto de culto. Era no lar o confidente diário das sinhazinhas langorosas...
Carlos Penteado de Rezende (REZENDE Carlos Penteado de. Op. cit. p. 10.)

Dos presentes de núpcias mais estimados no Brasil imperial constavam piano e escravos. Foi um piano o dote recebido por Chiquinha de seu pai. E era ao piano que ela, agora senhora Jacinto Ribeiro do Amaral, devia passar as tardes mormacentas da tediosa vida de casada. Tediosa porque o sistema doméstico naquela sociedade dispensava a sinhá-dona de grandes tarefas: podia ordenar. Durante o período Real essas senhoras eram mesmo gordas e desgraciosas dado o comodismo em que viviam. Em casa raramente se espartilhavam e passavam a maior parte do tempo deitadas, em rede ou no leito, que mais se assemelhava ao catre que à cama, móvel que só adquire as características atuais no Rio de Janeiro do Segundo Reinado.

Dada a condição de classe que passava a ter, sua vida doméstica era cercada de conforto; escravos não lhe faltavam. Temperamento irrequieto, era natural que não se satisfizesse com aquele universo feminino de bordados, doces e cafuné. Exigia mais.

O aprendizado de música ganhou um papel preponderante na sua formação e o talento manifestou-se cedo. Assim, o piano para Chiquinha era mais que um canal de evasão para os seus sentimentos. Considerando a natureza da sua personalidade, a música representava um meio de manifestar e extravasar seu temperamento e manter sua vontade própria. Compreensível, portanto, que provocasse ciúmes ao marido e chegasse mesmo a desafiá-lo. Jacinto o encarava como um forte rival; proporcionava à sua mulher devaneio, alegria e uma forma de afirmação de sua vontade. E isso era incompatível com o comportamento austero, submisso e abnegado que ele lhe exigia. Nessas circunstâncias a relação conjugal torna-se delicada.

Ainda aos 16 anos de idade ela torna-se mãe. João Gualberto nasce a 12 de julho de 1864, e é batizado solenemente pelo bisavô materno (Brigadeiro Feliciano José Neves Gonzaga) e avó paterna (Dona Marial Isabel da Rosa Amaral). Interessante observar que seu registro de batismo - ao contrário dos filhos de José Basileu e Rosa - traz assinalado os nomes dos avós, o que, mais que indicar descendência, denota um traço de classe social a distinguir os mais bem nascidos. Também o fato do evento ter-se realizado na Matriz de Santana pode talvez indicar que a família Amaral residisse naquela freguesia.

No ano seguinte (12 de novembro de 1865) nasce Maria do Patrocínio e é batizada pelos avós maternos, José Basileu e Rosa. Chiquinha continuava a dedicar-se ao piano para desespero do marido, esperançoso de que as atividades maternas lhe desviassem de vez as atenções da música. A situação conjugal agravava-se.

A esse tempo agrava-se também um problema político de ordem externa que termina por abalar definitivamente a vida do casal e repercute de forma direta na vida pessoal de Chiquinha. Trata-se da Guerra do Paraguai. Deflagrada no ano anterior é, porém, em 1865 que o Brasil intervém na guerra. Nos primeiros dias deste ano o Ministério da Guerra já criava os chamados

corpos dos “Voluntários da Pátria”.

Inexistia o serviço militar obrigatório e, portanto não havia reservas regulares de soldados. Quando o Brasil entra na guerra, o efetivo do Exército nacional não ultrapassa a cifra de 18.000 homens (enquanto o Paraguai contava com 80.000). Diante desse quadro o Conselho de Estado passa a encarar com simpatia a questão da alforria de escravos para o serviço de guerra. Senhores das províncias, ordens religiosas, comendadores e outros libertam milhares de escravos. Em troca são reconhecidos pelo governo imperial como grandes patriotas.

A título de ilustração, lembremos uma passagem da comédia teatral Direito por linhas tortas, de França Júnior, encenada com sucesso logo após o término da guerra. Três personagens discutem as novas idéias republicanas:

“Fortunato - Parece-me que o Comendador é meio republicano.

“Luís - O que não o impede de aceitar condecorações.

“Miguel [Comendador] - graças a quatro moleques que mandei para o sul. Se me desfizesse da cozinha inteira estaria hoje titular.”(1.Teatro de França Júnior. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro. Fundação Nacional de Arte, 1980, 29 vol., p. 69.)

O certo é que o escravo alforriado virou substituto do homem branco convocado. E isso deu margem a um novo negócio. Os jornais convocam: “Substitutos, precisa-se dos mesmos e paga-se 600$ a cada um, com tanto que fale português.” Escritórios organizam-se com a finalidade de oferecer os alforriados tão procurados. Um deles anuncia: “trata-se de substituir a praças do exército, voluntários da pátria e guardas nacionais, com a maior prontidão, se exigindo o dinheiro senão no ato de jurar bandeira o substituto”. (2.Diário do Rio de Janeiro, dias 9 de setembro e 9 de março de 1866, respectivamente. Citado por RENAULT, Delso. Rio de Janeiro..., p. 265.)

Jacinto, homem de negócios, torna-se a esse tempo co-proprietário de um navio mercante, o São Paulo(3.”Navio de casco de madeira, de propulsão a vapor, pertencente a particular...” informa o volume XXIV de Subsídios para a história marítima do Brasil. D. Caxias, Rio de Janeiro, Imprensa Naval, 1971, p. 166. Não podemos comprovar se se trata de uma sociedade com o Barão de Mauá como se afirma. Sabemos que o Barão, àquela altura homem de enorme riqueza e prestigio, era proprietário de estaleiros na Ponta de Areia (Niterói) onde construía embarcações a vela e a vapor, empregando as melhores madeiras do pais. De lã saiu um terço da frota marítima e fluvial utilizada na Guerra do Paraguai. Devidamente transformados, esses navios serviam para o transporte de tropas, Viveres, armamentos, e também para batalhas navais. A esse respeito veja-se BESOUCHET, Lídia. Mauá e seu tempo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, p. 147 e também RENAU LI, Delso. Indústria, escravidão, sociedade; uma pesquisa historiográfica do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1976, pp. 32-3.). Em junho de 1865 o navio é fretado pelo governo para servir de transporte à guerra. Como comandante da Marinha Mercante ele começa a empreender viagens ao sul.

O seu desespero de marido de uma mulher rebelde e obstinada fez com que tivesse a idéia de obrigar Chiquinha a acompanhá-lo naquelas viagens. Parecia-lhe uma solução para afastá-la do piano.

Em meados de 1866, o São Paulo efetuou duas expedições para o acampamento do Passo da Pátria, na foz do Paraguai. Transportava uma parte do II Corpo do Exército. Transportava

armas, soldados e escravos. Transportava Chiquinha e seu filho João Gualberto.

A esta altura a família Neves Gonzaga se vê bastante envolvida na guerra. José Basileu, então tenente-coronel, é nomeado secretário do comando em chefe de todas as forças brasileiras em operações e, a serviço do General Marquês de Caxias, comandante-chefe, embarca também para a luta contra o governo do Paraguai.

Rosa permanece no Rio a cuidar dos filhos e netos. Tendo-lhe nascido uma filha 14 dias após o nascimento da neta Maria, ela passa então a amamentar as duas ao mesmo tempo, situação esta que não causava nenhuma estranheza, pois as moças se casavam cedo e as senhoras suas mães continuavam a ter filhos, função regular das mulheres de então.

O navio São Paulo rebocava chatas enormes onde se encontravam canhões, armas e soldados, que já sabemos tratar-se na maioria de escravos. Foi muito usada no Paraguai a chamada guerra de e/ratas. Era unia lancha excessivamente grande (chegava a ter 120 pés de comprimento), construída com madeira forte, com proa e popa iguais, de forma que só se levantava dois palmos acima d'água. Teve papel importante no Paraguai porque suas balas corriam retas ao nível d'água e daí atingir bastante qualquer navio de guerra.

Por serem excessivamente rasas, cada vez que se enfrentava tempestades, o mar arrastava os negros. Era o absurdo da guerra e do tratamento discriminante ao combatente escravo. Essa contradição era difícil de ser aceita. Afinal, um "voluntário da pátria", como então se dizia, não podia ter tratamento de escravo.

Chiquinha percebeu esse absurdo nas cenas violentas e cruéis que presenciou. Mais que isto: ali ela era tão dominada quanto o escravo. Foi o suficiente para a revolta.

Jacinto lançava mão do que lhe parecia um último recurso, Chiquinha se debatia. Foi pensando em amenizar seus sofrimentos que conseguiu um violão a bordo. Para o marido desesperava-o a idéia de fracassar na sua tentativa. Era-lhe insuportável sair vencido daquela guerra conjugal. Para ele, naqueles momentos dramáticos, duas guerras se travavam: uma, de ordem externa, política, cuja vitória era incerta, mas alheia á sua determinação, e outra, de ordem interna, conjugal, que dependia unicamente de fazer valer o seu poder incontestável de patriarca, senhor absoluto da mulher que desposara. Estava certo de que as normas sociais vigentes lhe asseguravam o direito à sua mulher; agia apenas segundo o uso comum. Era impossível conceber que Chiquinha contestasse esse poder. Uma atitude rebelde nessas situações não tinha precedente na sociedade.

Ela insistia na música, ele na intransigência. As brigas do casal terminaram por provocar em Jacinto uma posição irredutível. Pede à mulher que faça uma opção definitiva: ele ou a música. A reação de Chiquinha foi imediata:

"- Pois, senhor meu marido, eu não entendo a vida sem harmonia."

Retornou ao Rio de Janeiro trazendo João Gualberto, companheiro de aventura, e bateu à porta da casa onde se encontrava Maria. A família recusou apoio. Rosa não tinha condições de decidir com José Basileu ausente. A ordem de todos é para que volte ao marido e cumpra o que lhe é esperado: obediência irrestrita.

Chiquinha mantém algum tempo sua decisão. Sabe que não conta com a família mas não cogita em voltar ao cativeiro doméstico. Um fato inesperado faz com que mude de idéia: uma nova gravidez. Ao se descobrir grávida do terceiro filho cede às pressões e retorna ao convívio de Jacinto. Reconcilia-se algum tempo. Tem o filho e dedica-lhe os primeiros cuidados. Ao

contrário dos outros dois, que herdaram os traços do pai - ambos claros, louros e de olhos azuis - Hilário apresentava semelhanças com a mãe: moreno, olhos castanhos, cabelos escuros e ondulados.

Mas nada disso altera a relação conjugal nem a posição de Chiquinha. Resolve de vez abandonar o casamento.

A família Neves Gonzaga reagiu com todo o rigor que lhe competia: a expulsão, forma usual, embora drástica, do poder patriarcal sancionar a rebeldia feminina. A partir daquele momento a casa de José Basileu fechou definitivamente as suas portas. Para a família ela foi declarada morta e seu nome impronunciável. Seus filhos lhe estavam proibidos. Carrega apenas João Gualberto consigo. Maria continuou sendo criada pelos avós, como se não tivesse mãe. Chiquinha passava a ser um perigoso modelo de moralidade para uma menina. Hilário tinha apenas oito meses e terminou sendo criado por uma tia paterna.

Estava encerrada a sua carreira de dama. Verdade que sequer tivera oportunidade de florescer naqueles tempos tumultuados de guerra.

Para José Basileu era um sonho irremediavelmente desfeito: o de fazer da menina que reconhecera na pia batismal uma filha virtuosa da qual pudesse se orgulhar.

CAPÍTULO VI

"QUERIDA POR TODOS" E ESPECIALMENTE POR UM

... e o ser família era traço inequívoco de classe.
Nelson Werneck Sodré (*SODRÉ Nelson Werneck. Op. cit. p. 43.)

Expulsa da família, Chiquinha foi imediatamente adotada pelo ambiente musical boêmio. E aí foi recebida carinhosamente pelo músico mais popular da cidade, aquele que era também, reconhecidamente, um "grande cortejador de mulheres", o flautista Callado, criador do "choro" e nacionalizador da música popular.

Em 1869 já era compositor conhecido e apreciado mas ainda não publicado. Só neste ano, em 13 de janeiro, "saiu à luz" - como anunciavam os jornais - sua primeira música editada. (1.Desde a quadrilha "Carnaval de 1867" Callado era conhecido como compositor, mas só dois anos depois publicava sua primeira música. E o que nos informa seu biógrafo Baptista Siqueira. veja-se do autor Três vultos históricos da música brasileira; ensaio biográfico.. Mesquita, Callado, Anacleto. Rio de Janeiro, D'Araújo, 1970, p. 116.). Tratava-se da polca Querida por todos, dedicada a Exma. Sra. D. Francisca H. N. G. A abreviação dos sobrenomes seria uma tentativa de omitir o nome de família para evitar o reconhecimento e não provocar a ira do militar?

Mais que uma recepção calorosa, ou até mesmo carinhosa, como o título sugere, Querida por todos representou um salvo-conduto, para a introdução de Chiquinha no meio musical. O apadrinhamento declarado assim por Callado, músico respeitado, abria as portas daquele ambiente para a jovem e novata pianista.

Como não podia deixar de ser, aparecem logo as polcas de resposta: Por todos querida e Pedida por todos. Em seguida Callado publica a segunda composição, também uma polca, com o título A Sedutora. Alguma alusão à inspiradora da primeira? É possível. Mas embora cortejada pela música e pelo músico, a sedutora Chiquinha entrega-se a uma devastadora paixão por um jovem galante, alegre e rico engenheiro, amigo da família Gonzaga e freqüentador da casa dos Amaral. Levanta em todos a suspeita de que a ligação era antiga. Passa a viver com ele.

Pouco mais velho que ela (três anos apenas), João Batista de Carvalho Jr. era homem espirituoso, alegre, amigo da música e da dança: um autêntico bon-vivant.

Por ele Chiquinha sentiu um verdadeiro amor. Era-lhe irresistível o seu charme pessoal. Sendo um homem muito dado aos prazeres da vida, incluindo aí o gosto por mulheres, provocava nela fortes sentimentos de ciúme. Apesar da enorme paixão, a vida do casal na corte, onde eram muito conhecidos, tornava-se insuportável. A relação dos dois era socialmente encarada como mancebia e isso humilhava a orgulhosa Chiquinha. A solução para uma vida de amor longe da censura e discriminação de todos surgiu com um contrato de trabalho para João Batista fora da cidade. Construía-se a Estrada de Ferro Mogiana e as linhas alcançavam a Serra da Mantiqueira, distante o suficiente.

Essa era uma época de grande desenvolvimento das estradas férreas no pais. O casal, acompanhado de João Gualberto, transfere-se para o interior de Minas Gerais. Tão apaixonada vivia que o desconforto da vida em acampamentos e canteiros de obra era encarado por ela

como um elemento do ideal romântico que alimentava.

Em 1875 a estrada é inaugurada, a obra completada e eles retornam ao Rio. De novo faz-se sentir o desprezo com que todos encaravam aquela vida conjugal ilegal. Chiquinha percebe que talvez represente um empecilho à carreira de João Batista, profissional respeitado e figura ilustre da sociedade. Sente-se humilhada, mas persegue seu ideal de amor. No ano seguinte, a 24 de agosto, nasce-lhes uma filha, Alice Maria. (2.Há uma ligeira contradição quanto ao ano do nascimento de Alice. Segundo a certidão de casamento ela teria nascido em 1876, e segundo o atestado de óbito em 1875. Acreditamos mais segura a idade declarada por ela própria ao casar.)

Ciúme e humilhação terminam por convencê-la da conveniência de retornar à vida calma do interior de Minas Gerais, longe da maledicência e da agitação mundana que atraía seu companheiro.

João Batista adquire uma fazenda e se deslocam para o campo. A tranqüilidade tão desejada durou muito pouco. Alterou-se o cenário, mas a conduta dele e o ciúme dela restavam inalteráveis. Uma noite ela o surpreendeu no porão de sua casa a dançar animadamente ao som de castanholas com uma mulher estranha. O seu orgulho não suportou a cena. Naquele mesmo momento decidiu abandoná-lo e à filha Alice, então com poucos meses de idade. Saiu escondida, com receio que lhe faltasse coragem. Carregou João Gualberto, mais uma vez companheiro de aventura. Continua a amar João Batista, mas decididamente não consegue suportar a humilhação de viver dominada; era incompatível com a sua personalidade. Contrariando o que se julgava uma lei natural, percebe que aquela não era a sua vocação.

CAPÍTULO VII

NO TEMPO DAS CONFEITARIAS...

Lebrão! Tu sabes que a Confeitaria
Colombo é verdadeira sucursal
Da nossa muito douta Academia
Mas sem cheiro de empréstimo oficial.
Emilio de Menezes (*Parte de um soneto dirigido a Manuel Lebrão, proprietário da Colombo. Veja-se MENEZES, Raimundo de. Emílio de Menezes, o último boêmio. 4 ed., São Paulo, Martins, s. d., p. 68.)

Quando Chiquinha faz seu ingresso profissional, o Rio de Janeiro atravessa uma fase de profunda transformação. Entre o final da Guerra do Paraguai e a Proclamação da República (1870-1889) a vida pública brasileira apresenta um quadro de grande efervescência.

O esforço de guerra havia gerado um aumento considerável da dívida externa do país, sobretudo com a Inglaterra, fornecedora de armas e capitais. Elementos da classe média emergente e escravos convocados para o Exército Imperial tornaram-no permeável a idéias abolicionistas e republicanas, O preço do café sofria uma queda acentuada e era ele o produto responsável pela maior parte da exportação.

Diante disso a relativa estabilidade política e econômica que o país vinha atravessando é abalada. Discute-se a questão institucional. Novas parcelas da população procuram formas de participar politicamente do processo de mudança. A pequena burguesia, inquieta, adere. Academias, cursos jurídicos e jornais revelam-se focos de ebulição intelectual e política. O entusiasmo popular pelas grandes campanhas sociais é contagiante e a participação em massa termina por provocar reformas.

O agravamento da situação econômica, sempre às voltas com a divida externa, fazia com que a imprensa acusasse o país de "orçamentiroso". Exportador de matéria-prima e consumidor de produtos industrializados das grandes nações, o Brasil combatia-se com a desigualdade de preços entre os dois tipos de produtos. A crise no valor da moeda tornava-se um problema insolúvel, pois aumentavam tanto os investimentos estrangeiros no país quanto as retiradas de lucros. A incipiente indústria nacional não tinha chances de competir com o produto externo e, sem protecionismo tarifário, tornava-se difícil promover a capitalização nacional.

A grande questão social do período é a escravidão e, acabada a guerra, a campanha pela sua extinção recrudesce. As leis do Ventre Livre (1871) e dos Sexagenários (1885) não satisfazem as amplas parcelas da população empenhadas na causa. A questão ganha as ruas, onde a ação popular - dos abolicionistas e do próprio escravo - termina por resolvê-la. Com a intensificação da vida urbana começam a surgir associações de caráter agremiador. É a fase dos clubes políticos, grêmios literários, associações recreativas, ligas abolicionistas, grupos de "choro", sociedades carnavalescas, etc. Enfim, órgãos distantes do aparelho de Estado que passam a congregar indivíduos com interesses em comum. Esse tipo de instituição alargava a participação comunitária de seus elementos e servia ao esforço de reformas sociais que se desencadeava, pelo deslocamento e mobilidade social que proporcionava aos seus integrantes.

Servia também para enfraquecer o poder patriarcal, já que transferia para sociedades civis certas funções grupais até então monopolizadas pela família, a exclusiva organização social

asseguradora da ordem.

O inconformismo costumava se manifestar através de diversos veículos: a caricatura, a música popular, as quadrinhas e os "a-pedidos" dos jornais. A quadrinha satírica, muito em voga no século passado, tanto quanto a caricatura, revela a contribuição do humor às questões públicas. Quadra para o literato, quadrinha para o homem comum, essa forma poética - a glosa em quatro versos - foi amplamente utilizada. O cidadão anônimo a enviava aos jornais, a enunciava publicamente, às vezes ganhava música e se divulgava mais, ou simplesmente a utilizava diretamente sobre o fato condenável, quando se tratava de um serviço público deficiente. É interessante observar que o estágio de urbanização alcançado nesse período favorece a exteriorização da insatisfação popular, e esta se expressa assiduamente em forma de humor, talvez o traço mais vigoroso do caráter nacional. O poder público comportava-se, aos olhos do povo, de forma absurda. Com isso fornecia contínuo e farto material para o humor. Se a perplexidade paralisava a ação política ao povo restava a alternativa de gozar e rir. As condições de higiene pública e pessoal eram precárias. Em janeiro de 1878, o cronista do folhetim da Gazeta de Notícias bradava: "rua esfregada, transeunte ensaboado. E era uma vez a febre amarela". Referia-se aos recentes contratos assinados pela municipalidade com Alexandre Gary e Joseph Fogliani. O primeiro encarregava-se da limpeza pública - seu sobrenome depois passou a designar o funcionário desse tipo de serviço - e o segundo recebia a concessão de banhos públicos em estabelecimento hidroterápico a ser instalado; o Rio ainda não tinha água encanada e só agora conhecia a ducha, "o banho de chuva". Com isso o carioca esperava livrar-se da implacável epidemia que dominava a cidade. A febre amarela foi o maior desafio que o Rio de Janeiro já enfrentou em termos de saúde pública. Toda a segunda metade do século passado foi marcada pela sua intermitência.

Chegou no verão de 1849. O supersticioso carioca da época acreditou ser uma vingança de São Benedito, cuja imagem fora excluída neste ano da Procissão das Cinzas. O certo é que ela atormentou a vida dos habitantes da cidade e trouxe desagradáveis conseqüências. A fama de insalubridade da capital do Império desacreditou o país diante de outras nações e dificultou a imigração de colonos estrangeiros necessários à substituição do braço escravo. Nos seus períodos mais críticos provocou interrupção das aulas e fechamento de portos estrangeiros a navios provenientes do Rio de Janeiro.

Apesar de tudo a cidade se modernizava. E a guerra aboliu de vez o toque de recolher conhecido na cidade como o "toque do Aragão". Reprodução mais branda do antigo toque de colhença da Europa medieval, foi instituído pelo intendente de polícia Francisco Alberto Teixeira de Aragão, ainda no I Reinado. Através dos sinos das igrejas, determinava que às 10 horas durante o verão e às 9 no inverno todos deviam recolher-se até a alvorada. Significava o encerramento das atividades familiares - visitas, namoros, etc. - e um sinal para outras atividades e personagens. Aquele que contrariasse a ordem podia ser revistado pela policia. Poucos corriam o risco, além de vagabundos (os "capoeiras") e "mulheres da vida". A partir de então surge em cena com mais intensidade um tipo social que marca época no Rio de Janeiro: o boêmio. O fenômeno social da boemia, como se deu nos oitocentos, tem sido estudado com referência exclusiva à atividade literária. Não podemos esquecer que ele ocorreu também no ambiente musical. A vida noturna que a cidade passou a conhecer trouxe a figura do seresteiro, não mais o solitário e melancólico modinheiro, mas os músicos instrumentais de ritmo mais

vibrante. É nesse período que se cria a formação inteiramente original do "choro" de que falaremos mais adiante.

A boemia propriamente dita, a literária, atingiu uma importância maior pela atividade política que exerceu no final do século. O fenômeno mereceu estudos, antes de tudo, porque neste período a vida literária foi mais intensa que a própria produção literária. Viver de literatura era impensável naquela sociedade sem leitores, o que fazia com que o boêmio Guimarães Passos reclamasse: "Desgraçado destino o dos poetas, numa terra de analfabetos!"

Sem função social efetiva, já que a situação colonial do país os alijava, preenchiam uma vaga função de ornamento da sociedade. Daí a alternativa do brilho ocioso e a sedução pelo verbalismo inócuo. Não era à toa que se chamavam as confeitarias-locais onde se exercitava a boemia literária - de "colméias dos ociosos".

Para gastar retórica, que de resto não tinha maior serventia, e disputar o pequeno público leitor, o intelectual daquele tempo agrupava-se em "rodas boêmias" inimigas entre si. Valia tudo: guerra de "panelinhas" literárias, polêmicas, elogios mútuos, metáforas bélicas, protecionismos e perseguições. A ordem era: para os amigos, tudo; para os inimigos, justiça. (1. 'Veja-se sobre o assunto MACHADO NETO, Antonio Luís, Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930. São Paulo, Grijalbo/Univ. de São Paulo, 1973. Também BROCA, Brito. A vida literária no Brasil-1900. Rio de Janeiro, MEC - Serviço de Documentação, 1956.)

Embora as primeiras confeitarias tenham sido instaladas na corte na primeira metade do século, só no reinado de Pedro II o carioca assimila integralmente o hábito de as freqüentar. Até o advento do sorvete no Rio - 1834 - não consta que fosse local freqüentado por famílias. Aos poucos a estrangeira deu o exemplo e a mulher brasileira lhe seguiu os passos. Mas mulher de família só freqüentava confeitaria até as 5 horas da tarde; a partir de então a freqüência era outra. E o único elemento feminino que transgredia o horário era a cocotte - prostituta elegante, em geral francesa, atriz de café-cantante e, às vezes, inquilina das afamadas pensões de artistas. Em 1862 um cronista anônimo se alarma com as mudanças de costumes. Relata: "Eu, que ainda há uns anos passados não podia entrar em um botequim, que não tinha licença para isso, vejo agora as senhoras franqueando as confeitarias, arrastando cadeiras, sentando-se à roda das mesas, e pedindo sorvetes, nevados, doces, pastéis, vinhos, licores e cerveja aos caixeiros, como dantes nossas mães pediam à nossa gente negra, mas de portas a dentro..."(2.Citado, sem referencia à fonte, por PINHO, Wanderley. Op. cit. p. 247.).

A preferida dos artistas era a Confeitaria Castellões - Rua do Ouvidor nº. 19. Lá reunia-se o pessoal de teatro e de música. Freqüentada por Carlos Gomes quando encontrava-se no Rio (era amigo, compadre e hóspede habitual de Chico Castellões, o proprietário), atraía profissionais e amantes do teatro porque oferecia um serviço adicional: a venda de ingressos teatrais.

Também muito apreciada era a Confeitaria Paschoal - Rua do Ouvidor nº. 128. Ponto habitual do poeta Olavo Bilac, do boêmio Paula Ney, do abolicionista José do Patrocínio e outros; depois de um desentendimento do poeta com o proprietário, toda a "panela", numa evidente manifestação de solidariedade, mudou-se para a Colombo.

Esta última, que chega aos nossos dias preservada na sua arquitetura, foi o derradeiro palco dos boêmios históricos, antes que o florianismo os dispersasse. A presença assídua de literatos sugeriu a um deles o apelido de Sucursal da Academia Brasileira de Letras.

A deflagração da vida noturna que o Rio passa a assistir, a partir da década de 1870, inclui a multiplicação de casas do gênero café-cantante onde se apresentam espetáculos de variedades. Desde a introdução da novidade pelo Alcazar Lírico, o carioca devotou-lhe quase veneração. Com público exclusivo de homens e cocotes - que ali dão rendez-vous, como se dizia à época - o que mais agrada no espetáculo são as cançonetas maliciosas e brejeiras que se prestam ao duplo sentido.

E para facilitar a locomoção existe o bonde. O surgimento desse novo tipo de transporte coletivo provocou uma revolução nos costumes da cidade. Veículo de tração animal (puxado por uma parelha de bestas) sobre trilhos, teve o seu serviço inaugurado em outubro de 1868, pela companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico. Era enorme a escassez de moeda no pais. Dois meses antes o ministério Itaboraí criava um empréstimo em que os credores do governo recebiam deste, como garantia, bonds (vales). A companhia de ferro-carril adota também o sistema de bilhetes impressos (um mil-réis cada cinco) que garante a passagem e ainda serve de moeda corrente no pagamento de pequenas compras, pois eram aceitos em geral pelo comércio. Portanto, todos podiam ter o seu bond, que trazia impresso o desenho do veículo. ~ fácil entender o rápido batismo que o carioca deu ao novo tipo de transporte que em outros lugares recebeu denominações diferentes: comboio, ferrocarril, tramway, etc.

Se o bonde reanima a vida social da cidade - proporciona passeios, desenvolvimento de bairros afastados, maior freqüência aos teatros e outras diversões noturnas - causa também dissabores pelos acidentes que provoca. Obrigado, no começo, em determinadas ruas, a não ultrapassar o meio trote, evolui em poucos anos e chega a uma velocidade de 10 quilômetros horários. Era o transporte de massa adequado à democratização de uma sociedade que se diversificava. Nesse sentido Olavo Bilac registrou uma pertinente observação: "Sem dar mostras do que fazes, tu vais passando a rasoura nos preconceitos e pondo todas as classes no mesmo nível. Tu és um grande Socialista, ó bond amorável!" Mais adiante: "tu destruíste os preconceitos de raça e de cor (...), és um criador de relações de amizade e de amor". (3.BILAC, Olavo. Cr(tica e fantasia. Lisboa, 1904, p. 209 apud FREYRE, Gilberto. Ordem e progresso. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1959, p. 162.).

Isso aos olhos do poeta. Na verdade, os negros, escravos ou libertos, só viajavam nos primeiros bancos próximos aos animais de tração, em geral burros. (4.WEHRS, C. Carlos J. O Rio antigo: pitoresco e musical (memórias e diário). Rio de Janeiro, s.e., 1980. p. 49. Para o autor, filho de alemães nascido no Brasil mas educado lia Europa, o fato parecia curioso. Arremata a observação de forma discriminante: "As Vezes ficava-se em dúvida, o que era preferível respirar, se os perfumes dos burros ou O dos passageiros dianteiros.").

O bonde criava também dois novos tipos sociais: o "bolina" e o espia", das ruas do bonde, ávido em ver perna feminina a subir ou descer do veículo. No ponto final, esquina de Ouvidor com Gonçalves Dias, descia a mulher para o passeio pela rua mais elegante da cidade.

A presença da Rua do Ouvidor na vida social do Rio de Janeiro de todo o século XIX foi tão marcante que é impossível falar da cidade sem a ela se referir. Mereceu dos cronistas do passado as mais variadas denominações: rua-salão, clube ao ar livre, França Antártica, rainha da moda e da elegância, fórum de debates, via dolorosa dos maridos pobres, pátria dos franceses de todos os países e dos boêmios de todas as idades, beco dos faladores, etc.

Pelos apelidos podemos perceber que se tratava de uma rua estreita, elegante, muito

freqüentada e propícia aos boatos. A propósito de um projeto de alargamento da rua (que não passou de mais um boato), o escritor Machado de Assis saiu em sua defesa: "...Há nela, assim estreitinha, um aspecto e uma sensação de intimidade. ~ a rua própria do boato. Vá lá correr um boato por avenidas amplas e lavadas de ar. O boato precisa do aconchego, de contigüidade, do ouvido à boca para murmurar depressa e baixinho e saltar de um lado para outro (...) O característico desta rua é ser uma espécie de loja única, variada, estreita e comprida. Depois é mister contar com a nossa indolência. Se a rua ficar mais larga para dar passagem a carros, ninguém irá de uma calçada a outra para ver uma senhora que passa - nem a cor de seus olhos, nem o bico de seus sapatos - e onde ficará em tal caso o 'culto do belo sexo' se lhe escassearem os sacerdotes?"(5.ASSIS, Machado de. Crônica em A Semana, Ed. Jackson, v. 24, pp. 348-9 apud PINHO, Wanderley. Op. cit. p. 301.)

Talvez o carioca vivesse saturado e embriagado de natureza, sugere um cronista, daí o fascínio pelo "aconchego acotovelante" da Ouvidor. O fato é que era a rua mais famosa do Rio de Janeiro. Sua popularidade era tal que, em 1897, finda a guerra sertaneja de Canudos, trocaram-lhe o nome para homenagear o comandante de uma das expedições militares à cidadela de Antonio Conselheiro. O carioca não respeitou a determinação governamental. Um estrangeiro que nos visitou nessa época comentou que a língua portuguesa era muito estranha, pois onde se lia Moreira César pronunciava-se Ouvidor. (6.GERSON Brasil. História das ruas do Rio. 4 ed., Rio de Janeiro, Brasiliana, 1965, p. 64.).

Dominada por franceses, que ali estabeleciam suas lojas de moda, possuía também cabeleireiros - franceses, é claro -, confeitarias, redações de jornais e toda sorte de comércio elegante. Sempre foi palco dos elegantes, senhoras e senhores. Inclusive porque estava proibida a pessoas descalças, o que evidentemente eliminava os escravos. A partir do começo deste século mais um motivo animava o passeio pela estreita rua: o "Binóculo" de Figueiredo Pimentel. Precursor do colunismo social na Gazeta de Notícias - com prédio na mesma rua - bastava-lhe observar o desfile da própria sacada da redação para anotar a elegância do "high life" da época.

Um outro local de encontro da sociedade era o teatro. Quando unia companhia estrangeira chegava na cidade o tumulto era grande: os jornais não falavam outra coisa, os cambistas se alvoroçavam, o comércio fechava mais cedo. Desde que a navegação a vapor passou a facilitar as travessias transoceânicas, o Rio de Janeiro recebeu a visita constante de companhias estrangeiras. Troupes francesas de comédia ou de música; italianas de ópera, opereta, drama ou tragédia; espanholas com repertório de zarzuelas; e portuguesas, evidentemente.

As paixões que as atrizes e cantoras líricas despertavam na platéia masculina exigiam frequentemente a intervenção policial. Vendedores ambulantes se encarregavam de dar ao interior dos teatros um clima de quermesse. Sucediam-se os pregões de refrescos, balas, biscoitos, leques, ventarolas e resumos da peça. Preferências constantes da platéia: biscoitos Sinhá e refrescos de groselha com polpa de tamarindo. Nas torrinhas (galerias na parte mais alta) a balbúrdia era total. Com ingressos mais baratos, eram freqüentadas por estudantes, caixeiros, pequenos funcionários e o pessoal da claque (profissionais do aplauso). Ali acontecia de tudo: gargalhadas indiscretas, pilhérias, ditos engraçados. Conversavam em voz alta e chegavam a tirar o paletó. Por tudo isso não era freqüentado por senhoras.

Ainda tímida e acanhada a mulher de família freqüentava alguns teatros. A dama de

sociedade tinha, principalmente no Teatro Lírico, onde o imperador era assíduo, a grande chance de exibir luxo e elegância. Rivalizava nisso com a cocote, mais exuberante.

O aumento considerável dessas prostitutas estrangeiras na corte consolidava o mundanismo e provocava um certo retraimento da mulher considerada de família. Esta vem tornando-se mais assídua nos espaços públicos e mundanos: parques, bondes, Rua do Ouvidor, confeitarias, clubes (em geral grêmios) e teatros. Os padrões de conduta feminina, no entanto, tornam-se delimitados, pois é a obediência irrestrita às normas consagradas que vai distanciar a dama (mulher de família) da cocote mundana.

CAPÍTULO VIII

COMO A MÚSICA POPULAR SE FEZ MULATA

Um canto triste ecoou
E penetrou nos corações
E o canto se harmonizou
No dedilhar de violões
Ao que encontrou se misturou
Se enriqueceu, se ritmou
E então ficou
Mulato assim
Extasiando as multidões
Traço de união
João Bosco - Martinho da Vila (1982)

Enquanto o Rio de Janeiro se modernizava, a música popular percorria um caminho que levaria à sua nacionalização. Ainda não era brasileira; apenas esboçava formas que só neste século iriam tornar-se mais definidas. Portanto, é a partir da década de 1870 que podemos falar de uma cultura melaninada, onde o pigmento fundamental a singularizá-la foi o do elemento negro.

Isso foi possível porque a cultura negra manteve-se vigorosa através da preservação da religião. Ora, as práticas rituais sustentavam-se em cantos e danças e desse modo a música garantia sua vitalidade. Entre os povos africanos a religião - e todas as suas manifestações como sistema de crenças, visão do mundo e ritual - constituía o foco cultural(1.O conceito de foco cultural está usado aqui no sentido atribuído por Herskovits, de impulso primário de motivação. Veja-se HERSKOVITS, Melville J. El hombre y sus obras: la ciencia dela antropologia cultural. Mexico, Fondo de Cultura Econômica, 1952, p. 596.). Nela residia o estímulo máximo para o pensamento e a expressão criadora.

A religião permitia também ao negro diferenciar-se enquanto grupo étnico e, portanto, era capaz de promover uma unidade cultural entre africanos - mesmo provenientes de "nações" diferentes. E isso apresentava um perigo de sublevação que a Coroa detectou desde cedo.

A estratégia cultural do dominador (Estado + Igreja) consistiu então em profanizar para dispersar e, conseqüentemente, enfraquecer. E com isso obter a atenuação da rebeldia escrava. Se o Estado tinha o controle, a Igreja encarregava-se da execução do processo que paradoxalmente dessacralizava.

O encontro das duas culturas através da religião foi facilitado por elas resultarem também de processos aculturativos anteriores. Sabe-se de relações intertribais estabelecidas na África antes do tráfico escravo como do catolicismo ibérico do século XVI conter práticas pouco ortodoxas e até pagãs (2.Portugal já tinha uma religião mestiçada. Veja-se a esse respeito RIBEIRO, René. Religião e relações raciais. Rio de Janeiro, MEC - Serviço de Documentação, 1954. O autor, contudo, encara os resultados aculturativos da religião portuguesa como tolerância.), resultado dos seus contatos com outras culturas.

E assim, através de um pródigo calendário festivo, a Igreja fornecia tempo e espaço para a manifestação cultural e lazer do seu elemento trabalhador. Provocava, no entanto, o deslocamento dessas manifestações dos seus espaços sagrados originais - os improvisados, porque perseguidos, "terreiros" de santo - para os espaços da religião oficial. Assim, quando mais

tarde resulta desse processo o sincretismo religioso e a sintetização musical entre a cultura negra e a branca e isto se revela uma conquista valiosa para o colonizador - nos colocamos diante da seguinte questão: resultado da esperteza do negro para preservar sua cultura ou uma saída possível e inteligente do dominador?

A questão procede na medida em que ainda revela atualidade. Daí a necessidade de repensar a "tolerância" da classe dominante com a cultura popular. A história da música popular no Brasil nos indica que ainda persistem as mesmas condições que geraram e asseguraram a vitalidade dessa manifestação cultural como importante canal de expressão popular: alta concentração populacional nos estratos baixos da sociedade, analfabetismo ou baixa escolaridade dos seus integrantes e ausência ou precário atendimento das suas exigências sociais. O fato de ser um grupo numericamente expressivo e com uma cultura singularizada assegura(va) a produção e consumo de produtos culturais dentro do próprio grupo. Por ser uma manifestação artística plenamente sustentável pela tradição oral, sempre favorece(u) os menos letrados e, por fim, mas não por último, fornece(u) também um canal para a expressão de sentimentos, anseios, desejos, gostos, crenças e reivindicações coletivas. Historicamente as danças negras sempre apresentaram uma sensualidade malvista pelos brancos. Também aqui encontravam uma correspondência entre as duas culturas a estimular a reinterpretação cultural e assim facilitar a aculturação. O fandango ibérico - que talvez possa ser considerado a matriz de todas as outras danças eminentemente populares desenvolvidas mais tarde no Brasil - já merecera observação abalizada do famoso Casanova, ao vê-lo executado em 1767, na Espanha. Disse então tratar-se de "uma manifestação de amor do princípio ao fim, desde o olhar de desejo até o êxtase de gozo"(3.Citado, sem referência á fonte, por TINHORÃO, José Ramos. Música popular de índios, negros e mestiços. Petrópolis, Vozes, 1972, p. 130.). E o fandango era apenas o começo de um processo evolutivo de aculturação que produziria danças com flagrante intenção erótica, denunciadas por autoridades e seus representantes como pouco inocentes", estranhamente "imodestas", levianas e licenciosas: o lascivo e requebrado lundu, o desenfreado e quase imoral batuque, etc.

Um deles observou, porém, que todas as classes, quando deixavam de lado o formalismo, a reserva e a decência, com elas se excitavam (4. LINDLEY, Thomas. Narrativa de uma viagem ao Brasil. São Paulo, Comp. Ed. Nacional, 1969,p. 180 apud TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., p. 135. Este inglês observou de perto os costumes baianos em razão de um ano de prisão em Salvador por tentativa de contrabando. Ao dar conta das inúmeras ocasiões em que as elites baianas se misturavam com a gente negra nos folguedos, nos fornece uma pista para pensar a tradição da gente branca daquela cidade. Nesse mesmo período (1802-1803), e nos imediatamente subseqüentes, não há registro de que o carioca atingisse o mesmo nível de contato interétnico. Ao contrário de Tinhorão, que procura generalizar as observações locais de Lindley para o resto do país, nos parece que na Bahia o processo se deu de uma forma especial e se acentuou ao longo dos oitocentos. O fato mesmo dessas elites estarem distantes da vigilância moral da Corte facilitava a adesão ás práticas culturais das camadas mais baixas.). Isso indica que a gente branca dos estratos mais altos da sociedade não era insensível às danças de negros e mulatos; apenas faltava o consentimento que só a européia polca viria fornecer na segunda metade do século.

As inúmeras acusações de sensualidade das danças negras nos faz suspeitar de que o uso do

corpo neste caso possa ser entendido como uma expressão mesma da rebeldia escrava. Pois a soltura e desrepressão corporal do negro parecem exceder as exigências coreográficas rituais. Assim, mais que elemento característico da cultura negra, o fato do escravo manter enorme flexibilidade corporal nas suas danças pode indicar a necessidade de liberar seu corpo, patrimônio do senhor. E neste caso a sua manutenção e persistência talvez indiquem vestígios da herança escrava, da mesma forma que a tão aludida indisciplina como traço do comportamento brasileiro parece apontar no mesmo sentido. (5.Interessante análise do uso do corpo é feita por SODRÉ. Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro, Codecri, 1979. O autor coloca a questão a partir de uma exigência da síncopa (a batida que falta) para complementação do vazio rítmico: "O corpo exigido pela sincopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História Brasileira: o corpo negro." p. 17.)

De qualquer forma, o jogo do colonizador deixava transparecer uma contradição. Estimulava o lazer escravo, consciente de que era um meio eficaz de tornar tolerável a servidão, mas por outro lado condenava a permissividade resultante.

No período que nos interessa mais de perto vamos notar que o término da Guerra com o Paraguai assinala mudanças significativas no país. De imediato observamos alterações de ordem demográfica que reforçam o quadro populacional que vinha se prenunciando desde a extinção do tráfico negreiro. O retorno de escravos alforriados convocados para o serviço de guerra incrementa a população livre e gera uma ampliação das camadas populares. Ao mesmo tempo a modernização alargava as ofertas de serviços urbanos, proporcionava ascensão social para seus elementos dos estratos mais baixos, inclusive negros e mestiços, e isso gerava maior necessidade de oportunidades de lazer.

A crise econômica faz com que aumente o número de uma figura muito particular de escravo: o escravo de ganho, propriedade de um senhor que já não pode sustentá-lo mas não abre mão daquilo que a sua propriedade representa - prestígio e riqueza. Passa então a explorar o seu trabalho fora do âmbito doméstico. O escravo homem exerce atividades ligadas a pequenos ofícios: marcenaria, ourivesaria, etc., quando não se torna mero vendedor ambulante. A escrava mulher dedica-se à venda de quitutes na rua.

Como isso permitisse uma porcentagem sobre o seu trabalho, dentro de algum tempo era possível comprar a alforria. Em grande parte esses escravos livres passavam a habitar as fraldas do Morro de Santo Antônio, no centro da cidade do Rio de Janeiro, um aglomerado de pessoas de baixa renda e que constituía virtualmente uma favela (embora a expressão só fosse aparecer depois da Guerra de Canudos). Sabemos que a primeira no gênero, o Morro da Favela, foi formada por egressos do sertão baiano que a batizaram com o nome de uma planta sertaneja muito comum na região de Canudos e aclimatada ao morro carioca. De qualquer forma, alguns morros já apresentavam uma estrutura e configuração semelhante ao que mais tarde caracterizou-se como favela.

Ora, esse tipo de escravo contribuiu para estabelecer um elo entre as duas culturas exatamente nesses dois momentos da sua trajetória individual. Provindo da casa do senhor, onde convive com a cultura branca sem abandonar a sua própria de origem africana, enquanto escravo de ganho ele serve de elemento de transmissão dessa cultura já um pouco plasmada pela fusão, o que é reforçado no momento em que conquista a alforria e integra-se ávida urbana

como indivíduo livre.

Também o avanço da questão abolicionista provocava com maior freqüência alforrias e fugas de escravos, trazendo para a cidade novos contingentes de negros livres.

A música dos negros chegava aos meados do século passado com notável vitalidade. A rala densidade demográfica determinada pela predominância de vida rural do Brasil Colônia havia contribuído no sentido da preservação de práticas culturais. Agora a vida urbana alterava esse quadro pondo em contato mais direto elementos culturais diferenciados. A intensificação da vida urbana dá uma nova dimensão à rua, espaço rico em possibilidades de contatos interétnicos. Dela vêm sons variados: pregões de vendedores, irmãos das Almas ou do Santíssimo, cantores do "sereno", cegos da sanfona ou da rabeca, matracas dos mascates, realejos, bandas, amoladores de tesoura, sambas de escravos, assobios anônimos. Esses seriam os ruídos profanos porque, a propósito de qualquer santo, insurgia a "barulhópolis", sem contar os sinos das igrejas que badalavam, de propósito, a toda hora.

O comércio era em grande parte feito a domicílio, sobretudo daqueles produtos consumidos pela dona-de-casa. Quase confinada ao espaço doméstico, a mulher comprava o que lhe chegava à porta. Assim era com o romance e com a música impressa, assim era também com os chamados gêneros de primeira necessidade e até mesmo com os totalmente supérfluos. Os vendedores eram inúmeros, cada um com seu pregão: o leiteiro (ainda a esse tempo acompanhado da vaca), o vendedor de perus, o verdureiro, o vendedor de frutas, o peixeiro, o vendedor de galinhas. Havia ainda o amolador de tesouras, as vendedoras de rendas do Norte e talvez o mais bem recebido, o mascate ou simplesmente "turco", como o chamavam. Este era o mensageiro das novidades; trazia tecidos, utensílios e toda sorte de quinquilharias. Todos eles se faziam anunciar por algum tipo de ruído.

Dos sons nitidamente musicais se encarregavam os tocadores, de um modo geral, o pessoal do sereno e as bandas. É importante lembrar a presença das bandas na vida da cidade: nas festas religiosas, nos festejos patrióticos e nos coretos das praças. Isso porque a esse tempo o coreto era indispensável a uma praça pública, como antes tinha sido o chafariz e depois viria a ser a estátua. O domingo na praça era invariavelmente ao som de uma banda com seu repertório de dobrados.

Mas o veículo que mais se encarregou da difusão da música antes do advento do fonógrafo foi o assobio. Era tão freqüente nas ruas do Rio de Janeiro que chamava a atenção dos visitantes estrangeiros. Foi o principal "instrumento" da intercomunicação entre a música culta dos salões e teatros líricos e a música popular. Uma vez ouvida, mesmo da rua, pela gente simples, ele encarregava-se de a disseminar e a adulterar.

Sem dúvida era o negro o elemento naquela sociedade mais familiarizado com a música; não apenas por suas necessidades rituais como também porque como escravo - e, portanto, elemento produtivo - usava sistematicamente o canto de trabalho. Na rua ele estava sempre a cantar, até mesmo aqueles já convertidos à religião do colonizador que entoavam litanias e ave-marias em frente aos oratórios públicos existentes nas maiores cidades da Colônia. Logo, era natural a sua influência e contribuição no momento do amalgamento musical.

O canto de trabalho era comumente utilizado como um auxiliar do trabalho por ser capaz de coordenar o esforço físico, já que tinha sua sustentação no ritmo. O inglês Luccock, que observou os nossos costumes entre 1808-1818, atestou: "O certo é que suas canções davam às ruas uma

alegria que por outra forma lhes faltaria, pois que o povo em geral parecia muito calado; não havia folguedos de crianças, nem vivacidade da juventude, nem exclamações ruidosas dos mais adiantados em anos". Prossegue: "O primeiro grito generalizado que ouvi a população proferir foi por ocasião do aniversário da Rainha, em 1810. Seguiu-se à salva que pipocou no momento, e foi um viva contido, não direi frio, porém, tímido; parecia perguntar-se a si próprio se era permitido repeti-lo". (6.LUCCOCK, John. Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil. 2 ed., São Paulo, Marfins, 1951?, p. 74.).

Mas este ainda não era o Rio de Janeiro de D. Pedro II, uma cidade que começava a se alegrar e se desreprimir, apesar dele que, ao contrário de seus antepassados mais diretos, quis imprimir austeridade e moralismo à sociedade que governou. No entanto, o Brasil estava fortemente comprometido com o capitalismo internacional que fazia do país um importante mercado para produtos estrangeiros, forçando assim a modernização e o mundanismo que vinha a reboque.

Apesar do sisudo monarca, os meados do século XIX oferecem condições para a sintetização musical geradora de novos rumos na música popular processada no país.

Na tentativa de compreendermos essa importante manifestação cultural acreditamos necessário atentarmos para três fatores a nosso ver capazes de nortear o estudo da música popular no Brasil no seu processo evolutivo: tecnologia, público e veículos de divulgação.

Com o desenvolvimento da marinha mercante (facilitado pelo vapor), sobretudo dos países centrais do capitalismo mundial e a criação de mercados expressivos nos países periféricos do sistema, à distância entre estes pólos se encurta e isso possibilita até mesmo certa simultaneidade entre vigências culturais. Este foi o caso, por exemplo, da polca. Quanto aos instrumentos musicais, vimos que esta época assinala a voga do piano. Entraram também no país, com mais assiduidade, instrumentos de corda e de sopro. A flauta e o violão - sucessor da viola colonial - dividem a preferência do gosto popular com o irremovível piano. A indústria tipográfica se aperfeiçoa e editoras e impressoras musicais se multiplicam. Além disso, há maior disseminação do ensino musical. Nestas atividades - comércio e ensino de música - os estrangeiros dominam.

Da Europa vêm os gêneros de música e dança de salão: valsa, pol0, tango, schottisch, etc. O período assinala uma verdadeira invasão da música popular européia que não chegou a se converter em imposição de gosto. Ainda nem eram sonhados os modernos veículos de comunicação de massa. A estratificação social altera-se com a consolidação da camada intermediária de homens livres que dá origem às classes médias formadas por mestiços, pequenos comerciantes, funcionários do aparelho de Estado, estrangeiros radicados, e outros. Enfim, o público para os produtos da cultura. Multiplicam-se os veículos capazes de gerar a difusão da música popular. O teatro musicado constitui um espaço importante de divulgação. O mercado de trabalho para o músico se amplia: cafés-cantantes, confeitarias, praças (e seus coretos), bailes, saraus domésticos, lojas de músicas (que mantêm sob contrato um executante das peças à venda). já é possível o profissionalismo em música.

A mais complexa divisão social do trabalho passa a permitir a figura do artista como uma categoria ocupacional especifica, e a atividade atrai o mestiço, familiarizado com a produção popular.

Após a Guerra do Paraguai, contingências de várias ordens atuam em direção à fusão da

música européia com a produzida no Brasil de caráter mais local. E nada pode fazer o pretenso refinamento da corte de Pedro II para impedir o avanço do gosto popular. Para aquela gente que chegava a fazer uso corrente do idioma francês - a segunda língua falada pelo brasileiro culto - nas suas reuniões sociais, a cultura de negros era objeto de vergonha.

E, no entanto, foi a "Música, dentre as artes, a principal aliada do Império brasileiro e da sua ordem social.. ."(7.FREYRE, Gilberto. Ordem e progresso, p. 119.). Não resta dúvida que ela esteve a serviço do poder, foi mesmo o traço de união entre camadas sociais por si antagônicas. Isso não escapou a Gilberto Freyre quando afirma "ter se realizado então mais pelos ouvidos que por qualquer outro meio, a unificação desses brasileiros de várias origens em um brasileiro se não de um só parecer, quase de um só sentir. Pois se umas músicas os dividiam em classes, em raças, em culturas diferentes, outras os uniam num povo só, através de uma síntese sonora de antagonismos e contradições. A modinha, por exemplo, foi um agente musical de unificação brasileira, cantada, como foi, no Segundo Reinado, por uns, ao som do piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças". (8.Idem, ibidem, p. 107.).

A modinha, no entanto, não é um mero exemplo. Ela talvez seja mesmo a representante mais legítima dessa unificação porque promovia parcerias entre músicos populares e poetas cultos, tornando-se assim mais aceitável pelas elites.

De qualquer forma aquela sociedade subeuropéia cultora do branco e da sua civilização continuava a encarar como incultura à contribuição mais direta de negros e mestiços.

Nossa produção cultural se fazia ainda através da "mediunidade transatlântica"; continuávamos importadores de cultura, sobretudo a artística. Nossos romances exibiam, na folha de rosto, o esclarecimento "brasileiros"; e só por isso se verifica como não o eram, na observação pertinente de Werneck Sodré.

A música popular, no entanto, desde cedo rompeu com essa determinância. E não deixa de ser curioso que tenha se dado paralelamente ao movimento de libertação do escravo. Graças a músicos mestiços foi possível incorporar um dos traços mais fortes da cultura africana e encaminhar a música no sentido de torná-la brasileira - sem aspas.

CAPÍTULO IX

UMA POLCA ATRAENTE

> **Chiquinha Gonzaga, foi uma das primeiras pianistas em todo o Brasil, conhecia o piano por dentro e por fora.**
> **Alexandre Gonçalves Pinto, o "Animal" (*PINTO, Alexandre Gonçalves. O choro; reminiscências dos chorões antigos. ed. Fac-similar, 1936. Rio de Janeiro, Funarte, 1978, p. 42.)**

Dessa segunda vez a indignação de José Basileu foi total. Afinal era necessário confirmar a honra de sua família condenando o membro de conduta reprovável. E assim Chiquinha passou a conhecer a pobreza e o desconforto. Instalou-se com João Gualberto em uma casa modesta na Rua da Aurora (atual General Bruce), no bairro de São Cristóvão. Aquela que nascera bastarda e conhecera depois os privilégios de uma paternidade assumida e de um casamento bem arranjado renunciara a tudo isso que representava o ideal feminino. Mais: sua atitude em largar o marido e, portanto ser renegada pela família significava uma maldição.

De dama a mulher livre, do sobrado a casa de porta e janela, sua reputação e posição social se achavam em risco. Sem família, a marginalização social induzia uma mulher facilmente à prostituição. Em geral desaparelhada para o exercício de uma profissão, a recusa à carreira doméstica fazia com que se enquadrasse na outra única via possível de subsistência. No caso de Chiquinha Gonzaga dá-se um fato inédito até então: ela transforma o piano de mero ornamento em um meio de trabalho e instrumento de liberação. A tarefa exigia talento, coragem e capacidade de trabalho. Isso não a assustava. Sua personalidade até então esmagada dava lugar agora a uma outra, autônoma e audaciosa. Não podemos esquecer que neste período já começam a existir oportunidades para o profissional de música. O piano e a polca dominavam como instrumento e gênero. Os estabelecimentos musicais se encarregavam de introduzir novos instrumentos, inclusive para o atendimento das camadas de baixa renda para as quais o piano não era acessível. Surgem paulatinamente violões, clarinetes, flautas e cavaquinhos. A vida noturna é incrementada e se destaca a figura do seresteiro.

Ora, as edições musicais que o mercado oferecia privilegiavam o piano - instrumento mais nobre - e eram a ele destinadas. É fácil entender que o músico popular, executante "de ouvido", ao fazer o transporte da melodia para o seu instrumento obtivesse um resultado diferente. Em geral mestiço, ele tendia a registrar e executar a música européia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. E assim ele respeitava a melodia mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade; estava criado algo original. Mesmo quando retornava ao piano já estava modificada. A interferência operada na estrutura da música mostrava-se irreversível.

Se esse processo ocorria com os inúmeros gêneros musicais importados, a polca, no entanto, oferecia mais possibilidade. Ela permitia um entrelaçamento com o popular lundu local pela similaridade de compasso e andamento. Musicalmente a fusão gera a polca-de-serenata que no seu processo evolutivo dá origem ao "choro". Coreograficamente a híbrida polca-lundu permite a criação do maxixe. Do ponto de vista da dança, a aproximação foi facilitada pelo fato da polca reforçar o enlaçamento do par e apresentar-se como dança européia e consentida, o que era negado ao espúrio lundu com sua pouco inocente umbigada. O importante é que ambas

continham um erotismo implícito capaz de provocar um entusiasmo inédito. De qualquer forma queremos chamar a atenção para a sutileza dos primeiros compositores populares promotores dessa fusão, pois ao rubricarem gêneros híbridos camuflavam os de origem mais popular. Isso significava talvez a única saída possível numa sociedade altamente colonizada porquanto não representava uma consagração direta do que era da cultura negra (escrava, no caso), e assim não ameaçava as normas da cultura dominante nem a contestava. A história da música popular brasileira registra o nome de um pioneiro nesse processo de sintetização: Joaquim Antonio da Silva Callado Junior (1848-1880).

Além de evidente talento e rara intuição, a tarefa executada por ele parece-nos que foi facilitada por algumas condições especiais. Chegou a professor do Conservatório de Música, o que lhe conferia renome e prestígio pessoal. Como mestiço sua memória cultural registrava a herança sonora da música sincopada e por último teve uma formação musical facilitada por ser filho de um professor de música e chefe de banda.

É claro que conhecendo o repertório popular, sendo ele um exímio músico - foi um flautista virtuoso - e tendo prestígio para tornar mais aceitável inovações musicais, Callado pôde desenvolver o que para outros compositores talvez fosse mais difícil.

Ainda muito jovem ele atuava em conjuntos regionais como músico profissional. As solicitações constantes para tocar em festas domésticas garantiam a sobrevivência desses conjuntos. Importante e estimado, em pouco tempo Callado criou um conjunto chamado Choro Carioca. É a primeira referência ao termo choro. Como isto aconteceu nos diz o seu biógrafo, maestro e professor Baptista Siqueira:

"O conjunto regional (...) vivia precariamente das atividades amadoras, principalmente dos executores de instrumentos de cordas dedilhadas como os violões e os cavaquinhos. O grupo aludido teve sua formação assegurada por influência dos tocadores de cavaquinho. Esses artistas aprendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulantes, transformando exercícios em agradáveis passatempos. O resultado sonoro agradou ao genial Callado que não teve dúvida em se incorporar, com sua flauta famosa, ao conjunto instrumental nascente. Era um quarteto ideal!...

"Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido de nosso País - O Choro do Callado. Constava ele, desde sua origem, de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico."(1.Op. cit. pp. 97-8.).

Dessa "improvisação" nasceu o choro. Esse caráter improvisatório, aliás, se refletiria na execução: uma forma "chorosa" de tocar polca, valsa, schottisch, tango, habanera, etc. Mais tarde, bem mais tarde, o termo choro se transfere da maneira de tocar para um gênero musical próprio. Por enquanto, na década de 1870, o chorão (integrante desses conjuntos) lançava mão da música importada e nela introduzia síncopes e "descaídas". Ainda é Baptista Siqueira quem nos informa que a música inicialmente composta para execução por esses conjuntos, escrita por aquele que conhecia música (geralmente o flautista), trazia exaustivas modulações aceleradas e tinha uma intenção jocosa: fazer cair o tocador de cavaquinho. Um documento desta prática é a polca Apanhei-te, cavaquinho de Ernesto Nazaré, muito própria para serenatas. Outro exemplo: Caiu, não disse! de Viriato Figueira da Silva, e a polca de resposta Não caio n'outra!!! de Nazaré.

Esse aspecto de brincadeira provocado pelo caráter improvisatório da execução

determinava por sua vez espontâneas e verdadeiras torcidas de populares que se aglutinavam diante dos músicos. Tanto se podia ouvir a famosa expressão "que discaída!", quando um músico engasgava numa passagem ou não atacava o motivo após um rasgado Convencional, como aplaudiam com entusiasmo sempre que o músico se safava das passagens mais intrincadas e provocadoras. De qualquer forma isso comprova a excelente qualidade instrumental desses músicos populares. A popularidade alcançada pelo "choro" se explica exatamente pelo fato dele preencher uma importante função social: a de animar festas domésticas, cada vez mais numerosas, sobretudo nas casas desprovidas do piano distintivo de status social. Isso porque, embora excepcionais instrumentistas, os chorões históricos na sua grande maioria provinham dos estratos mais baixos da população. Foram pequenos funcionários da Alfândega, Estrada de Ferro Central do Brasil, Imprensa Nacional, Correios e Telégrafos: carteiros, estafetas, caixeiros, tipógrafos, telegrafistas, etc. Convidados a tocar em uma festa, não se faziam de rogados, principalmente se a casa oferecia boa mesa e bebida com fartura. Neste caso chamavam o pagode de "pirão". Alexandre Gonçalves Pinto, no seu curioso livro sobre o choro, chega a afirmar: ..."naquele tempo de tubo barato existia (bailes) a milhares, pois não havia lar que fazendo um batizado, aniversário, casamento, etc., que não desse um baile, puxado ao leitão, ao peru, galinhas, muitas bebidas, como sejam cervejas, vinhos, licores, etc. De forma que os chorões daquela época não passavam necessidade, comendo bem e bebendo melhor". (2.PINTO, Alexandre Gonçalves. Op. cit. p. 38.). Como testemunho dessa preocupação do chorão e da sua origem social, a cidade consagrou um expressivo ditado: "em casa onde gato dorme no forno chorão não vai".

E é exatamente neste momento histórico que Chiquinha Gonzaga faz sua aparição no ambiente musical do Rio de Janeiro, como compositora de polca e pianeira de "choros".

Acabara de abandonar Carvalhinho e cuidava de manter-se e a seu filho João Gualberto. Recorre a Callado, amigo e admirador. Continuava querida por todos nos meios boêmios. Precisava de alunos. Rapidamente se lança como compositora.

Em 7 de fevereiro de 1877, o Jornal do Commercio publica um anúncio.

A composição foi feita durante um "choro" em casa do compositor, professor e maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), à Rua Formosa, atual General Caldwell. Uma reunião informal juntava os famosos da época. Chiquinha havia sonhado com a melodia mas as atividades não lhe deixavam tempo para escrever a música. Cantarolara e assobiara pelas ruas para que não lhe escapasse. Ao chegar em casa do amigo dirigiu-se ao piano e aos poucos foi tirando a melodia obstinada até que ela cresce, domina e arrasta os músicos presentes: Callado e sua flauta considerada encantada, Ciriaco Cardoso, "o mágico do violino", Patola, "general em chefe do oficleide", Saturino flautista e vários violões e cavaquinhos. Todos em casa do maior pistom da época(3.Alexandre Gonçalves Pinto assinala que Saturnino era um "pândego de força" e "um gato do mato para gostar de galinhas, um porquinho nem se fala", (...) "nos pagodes onde tinha intimidade empenhava-se e fiscalizava a cabeça do leitão, dizendo que era para a feijoada completa do dia seguinte". Op. cit. pp. 97-8. Esses músicos presentes à casa do maestro são citados por Avelino de Andrade ao relatar a história do surgimento da polca "Atraente" em homenagem prestada à maestrina na SBAT em 17/10/1925 e transcrita no Boletim Mensal da SBAT nº. 16, outubro de 1925. A versão que ficou consagrada, provavelmente transmitida pela própria compositora, de que teria ido cumprimentar Mesquita pela comenda que o maestro

recebera não procede. Talvez quisesse justificar sua presença nessas rodas de músicos, uma versão ditada pelo moralismo em que se converteu na velhice. O fato é que Henrique Alves de Mesquita só recebeu a tal comenda em 12 de maio, quando Atraente já estava em 2ª edição.). Estava feita a improvisação do mais legítimo choro.

Da vizinhança e da rua as pessoas iam se debruçando… Janelas e sacadas espiavam e ouviam a buliçosa polca. Curiosidade, atração e aplausos consagraram a música de imediato. E dessa forma a polca estava naturalmente batizada de Atraente.

Os amigos trataram logo de publicá-la. Rafael Bordalo Pinheiro desenhou a capa e a Viúva Canongia, editora de Callado, Mesquita, e enfim de toda a turma, tratou da edição. O sucesso não poderia ser mais rápido. Afinal estavam às vésperas do carnaval e os amigos, executantes em bailes, trataram de a divulgar.

Mas isso não bastava para garantir a sobrevivência de um músico. O Choro Carioca ou simplesmente o Choro do Callado começava também a ser requisitado para tocar eventualmente em casas com piano. Fazia falta um pianista. Este porém precisava ser um bom executante e ao mesmo tempo identificar-se com aquela maneira nova de interpretar a música e deixar-se guiar pela orientação do flautista inovador. A novata pianista atendia a essas exigências. E assim ela incorporou-se ao grupo.

O pianista de choro desse período passou à história como "pianeiro", executante de formação precária mas intérprete de bossa. O importante era o "balanço" exigido. Chiquinha Gonzaga sentiu a intenção de Callado e seguiu-o. Foi o primeiro profissional de piano ligado ao choro: primeira pianeira e primeira chorona. Tocava em bailes recebendo dez mil-réis por noite. (4.Era à época uma boa remuneração. O cotejo que precedemos com anúncios de músicos em jornais nos indica que este valor situava-se perfeitamente dentro dos preços do mercado. Não concordamos portanto, como querem alguns, que se tratasse de uma "insignificância". Sendo a música um grande ornamento da vida em salão, o profissional Passava a ter amplas oportunidades. Encontramos pianistas se anunciando por 12 a 15 mil-réis por baile. Como iniciante e mulher Chiquinha era portanto bem remunerada, pois sabemos que a mulher historicamente sempre mereceu desigualdades salariais.). Ao seu lado um rapazinho - com cerca de 12 anos de idade - empunhava a clarineta: João Gualberto. Acompanhava a mãe em troca de dois mil-réis por apresentação.

Mantinha-se como professora de piano e pianeira enquanto continuava a compor e conquistava popularidade. Suas músicas tornavam-se rápidos sucessos. Em novembro daquele mesmo ano a polca Atraente chegava à 15ª edição.

O nome de Chiquinha Gonzaga tornava-se conhecido e comentado em toda a cidade…

CAPÍTULO X

UMA ATRAENTE COMPOSITORA

Não era possível a uma mulher, naquela época, desprezar e zombar das convenções sociais, impunemente. Tinha de ser castigada.
Barros Vidal (*VIDAL Barros. "Chiquinha Gonzaga, a 1ª maestrina brasileira". In Revista da Semana, Rio de Janeiro, 16/03/1940.)

Uma idéia da popularidade de um compositor de polca e da rapidez com que esse gênero conquistava sucesso é dada por Machado de Assis no conto "Um Homem Célebre". Refere-se ao maestro Pestana, admirador dos compositores clássicos e inconformado autor de polcas. Diz-nos:

"- Ah! O senhor é que é o Pestana? - perguntou Sinhazinha Mota, fazendo um largo gesto admirativo. E logo depois, corrigindo a familiaridade: - Desculpe meu modo mas... é mesmo o senhor?

"Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele. Vinha do piano, enxugando a testa com o lenço, e ia a chegar à janela, quando a moça o fez parar. Não era baile; apenas um sarau Intimo, pouca gente, vinte pessoas ao todo, que tinham ido jantar com a viúva Camargo, Rua do Areal, naquele dia dos anos dela, cinco de novembro de 1875... Boa e patusca viúva! Amava o riso e a folga, apesar dos sessenta anos em que entrava, e foi a última vez que folgou e riu, pois faleceu nos primeiros dias de 1876. Boa e patusca viúva! Com que alma e diligência arranjou ali umas danças, logo depois do jantar, pedindo ao Pestana que tocasse uma quadrilha! Nem foi preciso acabar o pedido; Pestana curvou-se gentilmente, e correu ao piano. Finda a quadrilha, mal teriam descansado uns dez minutos, a viúva correu novamente ao Pestana para um obséquio mui particular.

Diga, minha senhora.

"- É que nos toque aquela sua polca Não Bula Comigo, Nhonhô. "Pestana fez uma careta, mas dissimilou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna.

"Sinhazinha Mota estava longe de supor que aquele Pestana que ela vira à mesa de jantar e depois ao piano, metido numa sobrecasaca cor de rapé, cabelo negro, longo e cacheado, olhos cuidadosos, queixo rapado, era o maestro Pestana compositor; foi uma amiga que lho disse quando o viu vir do piano, acabada a polca. Dai a pergunta admirativa. Vimos que ele respondeu aborrecido e vexado. Nem assim as duas moças lhe pouparam finezas, tais e tantas, que a mais modesta vaidade se contentaria de as ouvir; ele recebeu-as cada vez mais enfadado, até que, alegando dor de cabeça, pediu licença para sair. Nem elas, nem a dona da casa, ninguém logrou retê-lo. Ofereceram-lhe remédios caseiros, algum repouso, não aceitou nada, teimou em sair e saiu.

"Rua afora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem; só afrouxou, depois

que dobrou a esquina da Rua Formosa. Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva. De uma casa modesta, à direita, a poucos metros de distância, saíam as notas da composição do dia, sopradas em clarinete. Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrepiar caminho, mas dispôs-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile. As notas foram-se perdendo, ao longe, e o nosso homem entrou na Rua do Aterrado, onde morava. Já perto de casa viu vir dois homens: um deles, passando rentezinho com o Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e o outro pegou a tempo a música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa."(1.ASSIS, Machado de. "Um Homem Célebre". In Obra Completa, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar Lida., 2º. volume, 1962, pp. 497-8. O conto faz parte do volume Várias Histórias. Quanto ao compositor, supõe-se que seja Miguel Emídio Pestana. Este teria vivido presumivelmente entre 1845-1885, no Rio de Janeiro, e é o autor das famosas modinhas O Bem-te-vi, com versos de Meio Morais Filho e 'A Casa Branca da Serra, versos de Guimarães Passas.)

O desgosto de Pestana em ser reconhecido como autor de polcas nos indica talvez certo desprezo das camadas mais elitizadas pelo gênero popular. Este conto de Machado de Assis - do qual não resistimos à tentação de transcrever um trecho longo, mas altamente significativo - tem um enorme valor documental para entendermos alguns aspectos da atividade musical no Segundo Reinado.

Por ser um tipo de música dirigida ao gosto popular, a polca provocava estímulos imediatos e satisfatórios; aos primeiros compassos, "derramou-se pela sala uma alegria nova". Não há dúvida de que essa dança contribuía decisivamente para a desrepressão, não apenas da "boa e patusca viúva", mas de uma população que corria o risco de tomar como padrão o modelo de austeridade do próprio monarca. Isso concorria para que a avidez de alegria determinasse o rápido sucesso das músicas que caiam no gosto do povo. Vinte dias depois de editada, uma música podia alcançar numeroso público, ser insistentemente requisitada e executada.

A celebridade de Pestana tal como a descreve Machado de Assis atesta mesmo a popularidade de um compositor de peças de sucesso. Na época a qual nos referimos o músico instrumentista e o compositor executante recebiam tratamento de verdadeiros ídolos populares e a eles era dirigida uma avassaladora curiosidade. Sinhazinha Mota insiste: "- Desculpe meu modo, mas... é mesmo o senhor?".

Note-se que ao reconhecer o seu modo indiscreto a personagem admite que está infringindo uma norma, a de abandonar a postura tímida exigida de uma sinhá-moça e valorada como grande virtude feminina.

Lembremos que nesse período o músico dividia os sentimentos de idolatria do público com as cantoras líricas, capazes de provocar um verdadeiro fanatismo nos moços acadêmicos; com as atrizes dos cafés-cantantes, tormento das senhoras e perdição dos chefes de família; e com os poetas românticos, delírio das moças sentimentais.

O sucesso para uma atraente compositora

Se fama e popularidade podiam até mesmo conduzir um compositor à celebridade, isso era mais difícil a uma compositora. Mais ainda quando se tratava de uma mulher sem família. A fama neste caso era tão-somente má-fama.

Quando Atraente foi editada Chiquinha tinha 29 anos de idade. Era jovem, bela e "livre". Seus

contemporâneos registraram alguns dos seus atributos femininos: sedutora, formosa, insinuante, sensual, faceira. Chegaram a defini-la como uma cabocla estonteante.

Desse modo podemos entender que tomassem o título da polca como uma provocação. Rapidamente os maledicentes - e o carioca era pródigo nessa atividade - estabeleceram uma analogia entre o nome da música e os predicados físicos da autora. As quadrinhas e pará-dias maliciosas não demoraram a surgir. Deram-se na mesma proporção do sucesso da polca, e este não foi pequeno.

Chiquinha não se deixava intimidar. Continuava a compor e editar. Enquanto Atraente garantia edições sucessivas, ela lançava a valsa Desalento (março), a valsa Harmonias do coração (maio), a polca Não insistas, rapariga! (julho) e o tango Sedutor.

O escândalo da primeira composição ainda era comentado quando publicou seu primeiro tango, este também destinado ao sucesso e 8 reedições. Seria uma resposta à polca Sedutora de Callado? Esses títulos de evidente sugestão erótica seriam intencionais por parte da provocante Chiquinha Gonzaga? Ou referiam-se ingenuamente a uma polca atraente e um tango sedutor?

A língua do zé-povinho (expressão usual para designar o homem comum) se encarregou de dar a sua versão. Uma mulher de má-fama, metida em rodas boêmias, compositora de músicas indiscutivelmente Saltitantes com títulos atrevidos era provocação demais para uma sociedade que começava a tornar-se alegre mas não abandonara a atitude respeitosa. Se ao menos mantivesse o recato escrevendo sonatas e recitativos com títulos românticos talvez a aceitação social do ineditismo fosse mais pacífico. Afinal a dama e até mesmo a mulher da sua época tocavam piano regular e extensivamente, algumas chegavam mesmo a compor, outras até editavam, mas nenhuma ousava tanto. A música delas não ultrapassava a porta da rua. A sala de visita, com o piano entronizado, era assim o seu claustro.

A mulher que se aventurava ao trabalho colocava em risco a sua reputação e sofria fatal perda de status social. Ainda mais num caso desses! A ousadia da atitude de Chiquinha não ficaria impune.

A sociedade patriarcal concebia a mulher a partir de um modelo rígido: ela era pedra angular da família, depositária de tradição e responsável pela estabilidade social. Como elemento perene do sistema, qualquer mudança provocada por ela nos padrões de comportamento inspirava temeridade (2.Ampla análise do sistema patriarcal, numa perspectiva histórica, é feita por SULLEROT, Evelyne. La mujer, tema candente. Madrid Guadarrama, 1971.). Para os desvios, como era o caso de Chiquinha Gonzaga, a estrutura social previa condenações punitivas capazes de prevenir o mal e livrar a ordem familial de contaminação. A calúnia e o repúdio eram assim instrumentos eficazes para banir da sociedade a mulher que a afrontava. E a fofoca, a maledicência, os ditos chistosos, a desmoralização eram suficientes para afastá-la do convívio social.

O comportamento de Chiquinha foi severamente condenado. O fato de ser encontrada onde houvesse música, independente do ambiente ou da valoração moral que merecesse, fazia com que fosse considerada mal-afamada. Claro que o convívio intenso com os músicos populares em saraus (quando em casa de família mais abastada) ou pagodes (bailes em casas modestas) garantiam a ela uma maior intimidade com a produção popular. Mas arcava também com a qualificação de boêmia, e ela foi a primeira no pais. Uma idéia do que isso deve ter representado na década de 1870 é denunciado por sua primeira biógrafa, já em 1939, e ainda preocupada em

desculpar e moralizar uma atitude que não estava de todo assimilada. Diz-nos: "Para compreender melhor e interpretar o sentimento da alma popular, Chiquinha passou a conviver nos meios boêmios. A boemia de Chiquinha Gonzaga, porém, não a degrada nem a avilta. Ela não resvalou pela estrada do vicio."

Continua mais adiante: "Nas rodas boêmias da cidade, todos estimavam Chiquinha pela alegria do seu espírito e pela brejeirice maliciosa das suas melodias.

"Onde quer que houvesse música, forçosamente surgia, revolucionando o ambiente, a fascinação dos ritmos de Chiquinha.

"Nos meios teatrais, nas ceias animadas de fins de espetáculos, nas reuniões alegres das confeitarias e cafés, Chiquinha, com a galanteria e espontaneidade de suas críticas, com o encanto e a graça da sua palavras era o motivo maior da animação.

"Os invejosos do seu talento, os despeitados da sua popularidade, os inimigos gratuitos que a combateram confirmam as atitudes distintas e a abstinência completa de qualquer vício que viesse degradar o nome da artista."

Um contemporâneo seu lembra porém que ela freqüentou essas rodas porque boêmio era o seu espírito e "porque as rodas boêmias do seu tempo mereciam do povo o máximo respeito e a máxima simpatia. Para ser boêmio, naquele tempo, era preciso ser inteligente e brilhante". (3.IGLÉSIAS, Luiz. "Patronos do Conselho Deliberativo - Francisca Gonzaga". In Boletim da SBAT, nº. 216, Rio de Janeiro, março-abril de 1943, p. 6.). O que é verdade, pois era distinguido como indivíduo culto e portanto admirado num país com índices tão alarmantes de analfabetismo. Porém o mesmo comportamento por parte de uma mulher era visto como afrontoso.

Acreditamos também que nessa fase de maior hostilidade - que situamos entre 1877 e 1885, quando começa a conquistar mais respeito pelo seu trabalho como maestrina - um outro interesse, e esse de ordem estritamente pessoal, lhe motivava o convívio com chorões e boêmios. É que nesses ambientes, entendidos aqui como grupos sociais, ela talvez encontrasse um sucedâneo do ambiente familiar. As rodas boêmias, como vimos, envolviam o grupalismo e, portanto, a adesão a um grupo significava apoio efetivo. Não incorreríamos em frivolidade ao dizer que as rodas boêmias dos intelectuais da época constituíam verdadeiras "famílias".

Para Chiquinha, que exercia a atividade de pianeira à noite, a vida noturna não tinha mistérios nem limitações. Freqüentou não apenas confeitarias mas cafés-cantantes como o Guarda Velha e o Eldorado.

A originalidade do seu comportamento refletia-se também na forma singular de se vestir. Lutava com dificuldade para se manter e não podia dar-se o luxo das ricas toilettes. Costumava, e manteve esse hábito até a velhice, confeccionar ela própria seus vestidos. Orgulhava-se disto e exibia-se a amigos referindo-se à sua última obra-prima. Naqueles tempos em que a moda era a saia-balão e a mulher elegante não dispensava o chapéu como acessório do maior respeito e status, Chiquinha ousava dispensá-lo. Substituía-o por um lenço de seda envolvido e confundido com seus cachos. O arranjo resultava natural e gracioso. Sendo muito exposta à curiosidade pública era natural que aquilo provocasse comentários maliciosos e inveja.

Caminhava uma tarde pela Rua do Ouvidor quando uma elegante, ao passar por ela, arranca-lhe da cabeça o original ornamento. A compositora percebe de imediato a curiosidade e inveja da outra. Rapidamente recolhe o lenço, ajeita-o entre as mechas do seu longo penteado e

impertinente dirige-se à agressora:

"FEIA"'

Logo no começo da carreira, quando as dificuldades financeiras foram grandes, Chiquinha desejou assistir a um espetáculo teatral para o qual não podia comprar o ingresso. Não hesitou em juntar-se ao público masculino e mal-educado das torrinhas: única presença de mulher entre a rapaziada ruidosa.

Para tornar mais compreensível o julgamento moral que faziam do comportamento de Chiquinha, não podemos perder de vista o fato de que a sociedade patriarcal demarcava rigidamente o espaço da mulher como decorrência mesmo da divisão social do trabalho. Ora, se o único trabalho permitido para o seu elemento feminino era aquele que se desenvolvia no ambiente doméstico, era também este o espaço destinado à mulher. Tanto a divisão do trabalho quanto a divisão do espaço era portanto moralizada: a casa para a mulher de bem, a rua para a mulher da vida. Aquela que rompia a barreira da atividade doméstica (permitia-se no máximo o desempenho de atividades para-maternais, assim mesmo acarretando desprestígio na escala social) merecia severo julgamento.

No caso de Chiquinha Gonzaga, a atividade por ela desempenhada nada tinha de ornamental, pois representava uma forma de ganhar a vida; nada tinha de feminino, entendido esta como ocupação de caráter maternal e recatada; nada tinha de culto, pelo contrário, destinava-se ao lazer das baixas camadas sociais. Ela era portanto julgada ao lado daquelas de "vida errante": bailarinas, artistas de teatro e outras.

No Rio de Janeiro de 1877 o nome de Chiquinha Gonzaga foi cantarolado em maldosas quadrinhas satíricas pelas ruas. Este era o preço que ela pagava por romper as normas sociais e perturbar o funcionamento da ordem social.

Se a sociedade a marginalizava, sua família não deixara por menos. José Basileu, herói da Guerra do Paraguai, coronel condecorado do Exército Imperial, considerava sua filha Chiquinha morta desde a sua separação de Jacinto. Passara também a amaldiçoar o maestro Lobo quando ela começara a sobreviver como pianeira. Agora a sua súbita popularidade como autora de sucesso na cidade incomodava-o. Além do nome de família a honrar, havia a sua condição de militar. Esta sem dúvida ficava abalada num momento político em que seu superior, padrinho de carreira e parente afastado, era nada menos que o presidente do Conselho do Partido Conservador e Ministro dos Negócios da Guerra. Realmente o Duque de Caxias - não esquecer que foi o padrinho de casamento de Chiquinha - exercia esses altos postos políticos no gabinete empossado em 25 de junho de 1875.

Nessas circunstâncias o nome Gonzaga gritado pelas ruas, ligado a um produto que se chamava Atraente e Sedutor, representava no mínimo um vexame.

Isso porque Chiquinha passou a contratar um moleque - eram geralmente alugados - para vender suas músicas pela cidade. Algumas vezes o menino escravo retornava com a mercadoria danificada. A história era sempre a mesma: pessoas da família da compositora rasgaram a mercadoria ultrajante, o produto da vergonha.

A hostilidade dos seus parentes a humilhava mas nem por isso ela se deixava intimidar. Prosseguia. E produzia sem parar. Se em parte sua popularidade vinha da fama e do mau exemplo não lhe podiam no entanto negar originalidade e talento.

No ano seguinte outro grande sucesso musical a aguardava. Em 3 de novembro de 18780

Jornal do Commercio publicava um anúncio.

Isso no entanto não garantia a sobrevivência a um músico. E ela continuava a lecionar. Em 1879 deixa a editora da Viúva Canongia, onde publicou suas primeiras músicas, e no fim deste mesmo ano lança a polca Camila pela editora de Arthur Napoleão e Miguez.

Pouco tempo depois Callado viria a falecer. As dificuldades financeiras de Chiquinha a levaram a lançar mão de tudo. E a jovem compositora se anuncia. É da Gazeta de Notícias de 12 de janeiro de 1880 o anúncio.

Realmente a sobrevivência devia estar difícil para que ela se candidatasse publicamente a ensinar qualquer matéria que soubesse e arriscar-se a ver-lhe negado o imprescindível atestado de idoneidade moral exigido por decreto.

Além do conflito em precisar lecionar e ver-lhe cobrada uma conduta dentro dos padrões estabelecidos, Chiquinha sem dúvida amargava também a humilhação que representava para ela particularmente esse tipo de atitude e de necessidade.

Durante alguns anos manteve-se na editora de Arthur Napoleão e com ele, pianista conceituado, passou a aperfeiçoar seu conhecimento musical. As suas composições continuavam a fazer sucesso, caíam facilmente no gosto popular. Sua fama aumentava.

A filha Maria

Desde que nascera Maria fora criada pelos avós maternos que inclusive a batizaram. Até mesmo a amamentação ficou a cargo da avó Rosa, pois Jacinto exigia a presença da mulher ao seu lado nas viagens de guerra.

Uma vez, quando a filha era ainda criança, Chiquinha tentara um encontro. Queria vê-la. A ameaça do contato fez com que Jacinto pedisse licença a Rosa e José Basileu para colocar Maria num internato. Assim acreditava evitar o perigo. E assim foi feito. A menina passou a estudar no Colégio da Imaculada Conceição em regime de internato, com ordem expressa para que ninguém pudesse visitá-la. Era a forma encontrada para ficar afastada da mãe e do que ela representava.

Enquanto esteve internada Maria teve assistência de Jacinto, homem rico, que lhe renovava anualmente o luxuoso enxoval escolar. Todo final de ano fazia doação do velho em favor de moças pobres. E assim fez seus estudos.

Ao terminar o colégio retomou à casa dos avós que acreditava serem seus pais. Todo esse tempo foi criada como se não tivesse mãe. De Jacinto e seus desvelos pensava tratar-se de um tio. Qualquer dúvida a respeito permanecia como mera dúvida. A uma mocinha educada não cabia indagações.

Em casa todos a estimavam. José Basileu tratava-a de “minha pérola”, “minha santinha”, e dela tinha muito orgulho por ser trabalhadeira, enquanto suas próprias filhas Rosinha e Joaninha gastavam o tempo a ler romances em viciosa preguiça. Mariquinhas, como a chamava, quando saía do colégio em férias, vivia a trabalhar dentro de casa e a preparar mimos para o avô, principalmente em forma de doces e bolos, que os sabia apreciados. Rosinha tinha pela “irmã” (era ao menos de leite) afinidades especiais e chamava-a carinhosamente de Burbutina. Afinal poucos dias separavam o nascimento das duas.

Por volta dos dezoito anos de idade Maria preparava-se para o grande acontecimento de sua vida. Havia completado os estudos e morava com os avós, que a esse tempo tinham trocado a residência para um bairro mais afastado na estação do Riachuelo da Estrada de Ferro D. Pedro II. Estava noiva de um rapaz de boa família, Ernestinho Delamare, e vivia com segurança a expectativa do casamento.

Uma tarde saíra com os avós e retornava de trem para casa, sentada ao lado de Rosa. No banco de trás ficara o militar. A entrada de uma mulher elegante com chapéu de plumas, acompanhada de uni bonito e distinto cavalheiro, chamou a atenção da menina pouco acostumada a passeios e a modas femininas. Notou quando a mulher dirigiu-se a ela muito decidida. Assustou-se quando se aproximou e estirou-lhe a mão. Ao ouvi-la não entendeu mais nada. Era o absurdo, o inconcebível. Mas seria mesmo com ela que aquela mulher falava? E o que significava aquela frase sem sentido? Será que ouvira direito?

"- Não toma bênção à sua mãe?"

Maria não entendeu absolutamente nada. O gesto, a frase, a mulher, nada fazia sentido. Procurou a avó com os olhos. Ainda com os olhos procurou nela uma resposta. Rosa, abaixando a cabeça, lhe balbuciou apenas:

"- Em casa, mais tarde, eu lhe conto."

Silenciosa e aflita indagou José Basileu. Pode apenas ver escorrer de seu rosto imóvel duas grossas lágrimas logo desaparecidas sob o lenço.

Mais tarde, em casa, Maria ficou sabendo de tudo. E começou a notar também que as cartas do noivo estavam escasseando, o namoro esfriando... Uma noite ouviu quando o escravo anunciou uma visita para José Basileu. Era o Dr. Delamare, pai de Ernestinho. Escondeu-se curiosa atrás de uma porta.

A visita, impaciente, recusou quase sem polidez a cadeira que o militar lhe ofereceu. Alegou brevidade e comunicou a que viera: declarar rompido o compromisso assumido por seu filho com a menina Mariquinhas. Surpreso, José Basileu pediu-lhe explicações. Andando inquieto de um lado a outro da sala alegou que Ernestinho era um rapaz "fraco" e precisava casar-se com moça de dote. O argumento não convenceu. José Basileu agora exigiu-lhe explicações. Ele terminou por desabafar e confessou finalmente que não poderia permitir aquele casamento por saber que a menina era filha de Chiquinha Gonzaga. O nome impronunciável soou como uma bomba. Mas não alterou o velho militar, herói de guerra. Suspendeu a campainha ao seu lado e quando o escravo apareceu pediu que trouxesse Maria à sua presença. Afável, comunicou-lhe:

"- Mariquinhas, o Dr. Delamare veio aqui declarar desfeito o eu noivado com o Ernestinho por você ser filha de Chiquinha Gonzaga. O que você tem a lhe dizer?"

Dócil e tímida, ela respondeu cabisbaixa:

"- O que o senhor resolver está certo."

O militar não esperou nem mais um segundo ou palavra. Tocou firme a campainha mais uma vez e, sem se abalar, ordenou ao criado:

"- O chapéu do Dr. Delamare!". - E a este secamente: -"Queira retirar-se."

Algum tempo depois Maria casou-se com Gustavo Mancebo que não se importava com sua filiação. Tiveram três filhas. Desde o incidente do trem mãe e filha não mais se viram. Até a viuvez de Maria.

CAPÍTULO XI

A MAESTRINA FRANCISCA GONZAGA

...A compositora, que anteontem tentava a carreira espinhosa de maestra, se é lícito afeminar esse termo...
Recorte de jornal, 19/1/1885(*Arquivo SBAT - Coleção Chiquinha Gonzaga. Sem título do jornal.)

Esta mulher que desafiava o vernáculo era a mesma que abria alas para a música brasileira. Aliás, romper com o velho e inaugurar o novo foi tarefa de toda a sua vida, seu único compromisso. Não mais esmagada, ela agora explodia em arrebatamento e produção.

A marginalização social que passara a sofrer segregava-a da classe dominante, dos seus valores e padrões. A sua rebeldia como mulher, ao mesmo tempo em que a libertava, ajudava-a a libertar a música do país. Nesse sentido o abalizado Mário de Andrade a situou:

"Vivendo no Segundo Império e nos primeiros decênios da República, Francisca Gonzaga teve contra si a fase musical muito ingrata em que compôs; fase de transição, com suas habaneras, polcas, quadrilhas, tangos e maxixes, em que as características raciais ainda lutam muito com os elementos da importação. E, ainda mais que Ernesto Nazareth, ela representa essa fase. A gente surpreende nas suas obras os elementos dessa luta como em nenhum outro compositor nacional. Parece que a sua fragilidade feminina captou com maior aceitação e também maior agudeza o sentido dos muitos caminhos em que se extraviava a nossa música de então."(1.ANDRADE, Mário de. Música, doce música, 2 ed.; São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1976 p 333.

Até que ponto a feminilidade aqui pode ser encarada como um fator preponderante na determinação dos rumos da música brasileira? A história da formação da música popular entre nós tem desprezado este fator que diz respeito diretamente á história da mulher. Na verdade, pelo fato de incorporar o aprendizado de piano à sua formação, a mulher revelou-se elemento decisivo no processo de transformação do gosto musical. Portanto não é casual que tenha sido uma mulher, Chiquinha Gonzaga, o compositor nacional que mais contribuiu nesse sentido. O musicólogo Andrade Muricy sentenciou: "Antes dela ninguém demarcara com tamanho vigor um sentido nacionalista brasileiro em nossa música popular urbana." E acrescenta: "Chiquinha Gonzaga foi a maior compositora brasileira. Curioso é que tenha sido de música Popular. Narra Rudyard Kipling que na índia os autores das canções de sucesso são quase sempre mulheres. Entre nós, porém, o caso de Chiquinha Gonzaga, filha de um marechal, e da estirpe do Duque de Caxias, foi mais do que excepcional: causou escândalo. Não se repetiu."(2.MURICY, Andrade. "Chiquinha Gonzaga". In Música e Disco, ano 3, n.º 4, Rio de Janeiro, abril 1959, p. 13.)

Se era a mulher quem decidia o gosto musical, este mais facilmente recaía sobre o popular por ser capaz de servir à desrepressão de um ser dominado. Aqui, como antes no caso da profusão de festas religiosas, nos parece que a mulher e o escravo, enquanto grupos sociais subjugados, aparecem como os elementos interessados e responsáveis pela direção do processo. E convém lembrar também que a mulher desta época, quase sempre uma executante de sala de visitas, ainda estava restrita ao ambiente familiar e portanto em contato direto com os escravos domésticos. E isso sem dúvida parece ter facilitado o intercâmbio cultural e favorecido o processo de síntese musical.

No caso de Chiquinha Gonzaga muitos fatores a levaram a se identificar com a produção mais popular: sua condição de classe, sua limitada formação musical, sua personalidade impetuosa e rebelde, sua condição feminina e a influência de Callado. O certo é que, mais do que identificação, durante toda a sua vida ela teve uma verdadeira devoção pelo que era popular e brasileiro.

Chamemos a atenção aqui para o fato da música de Chiquinha Gonzaga ser hoje encarada apressadamente como erudita quando na época era o que havia de popular. A compreensão para isto há que ser buscada na organização da sociedade brasileira. Se hoje se considera popular a música das grandes massas, é preciso lembrar que esse contingente ainda não existia no século passado. Portanto música popular dessa época, quando ainda não havia povo, refere-se àquela dirigida às camadas intermediárias. Isso porque o escravo estava excluído dos benefícios culturais de uma produção destinada ao lazer e as elites serviam-se basicamente de música européia, importada ou produzida aqui mesmo. Restava a camada intermediária com seus diversos segmentos. A ela dirigia-se essa produção rotulada "musica de salão", da qual Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth são os representantes mais lembrados. Hoje esse tipo de música demarca as fronteiras entre o erudito e o popular. Outros gêneros se popularizaram mais, acompanhando a trajetória da estratificação social no país. Inclusive a denominação "música de salão" atesta que ela ainda tinha um caminho a percorrer até chegar à rua, palco real de popularização. A propósito deles dois, Andrade Muricy (Jornal do Commercio, 22/9/1943) estabeleceu distinções:

"Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram naturezas muito diferentes, mas que se completam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. Esse filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público. Chiquinha Gonzaga, descendente de estirpe ilustre (sic), tomou direto contato com a massa, sem esforço, e como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, 6 de caráter eminentemente artístico e concertístico. Não gostava de tocar as suas valsas, os seus tangos, as suas polcas "para dançar". Isso o humilhava… Queria ser "ouvido" e se não lhe davam atenção, parava.

"Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada. Era como um simples instrumento sensível, através do qual a alma carioca exprimia o melhor do seu sentimento.

"Toda a vida de Chiquinha Gonzaga era isto: puro sentimento."

É importante acrescentar que um grande fator de popularização da música de Chiquinha Gonzaga consistiu no fato dela ter trabalhado para teatro, sem dúvida o mais importante meio de divulgação da produção popular. Música utilizada em teatro popular nesta época era música declaradamente popularizável.

Dos gêneros de salão, alguns se prestaram à fusão musical e ficaram no âmbito urbano, já modificados (polca, tango, habanera, etc.) enquanto outros passaram para o domínio rural, caipirizando-se. Este foi o caso por exemplo da schotzisch (escocesa) que aclimatou-se ao nordeste onde virou xote, e da quadrilha, a antiga dança palaciana. O traço de Raul Pederneiras permite percebermos como cada camada social fazia uso da música. Ao que a observação de Artur Azevedo é um complemento:

"Ah! bons tempos da modinha brasileira, hoje suplantada pela romança de exportação!

"Eu prefiro de bom grado a Virgem santa, és tão bela que eu te orno, e Por entre as trevas da noite a todas as melodias de Tosti, cuja letra italiana as mocinhas de hoje aprendem como papagaios, ignorando o sentido, muitas vezes brejeiro, do que estão dizendo.

"Mas tenho esperanças de que se empanturrem tanto de música estrangeira, que voltem, arrependidas, à nossa modinha, tão engraçada, tão cheia de ingênua e doce poesia."(3.Publicado no Diário de Noticias de 9/12/1885.)

Chiquinha continuava professora de piano. Editava sem parar principalmente polcas, valsas e tangos. Escrevia gêneros dançantes com características ora saltitantes e buliçosas, ora plangentes e sentimentais. Todas porém com um caráter nacional. A qualidade de suas primeiras composições era tão surpreendente que não faltou quem duvidasse da autoria. E a influência de Callado tão forte que não passou despercebida. Esses eram apenas mais alguns contratempos para a novata compositora. Parecia aos seus contemporâneos que era impossível a uma mulher demonstrar aquele talento.

Sem dúvida Callado foi muito importante para ela como amigo, protetor e mestre. (4.Tentaram moralizar a ligação Chiquinha-Callado através de uma relação de compadrio inexistente. Essas versões alegavam que ora o pai, ora o avô de Chiquinha era o padrinho do compositor, o que é desmentido pela sua certidão de batismo. O que se tentava encobrir era a relação mais intima entre os dois, confirmada por descendentes de Callado que ouviram de Feliciana, viúva do compositor, acusações a Chiquinha e declaração de ciúmes.). E sua influência fundamental. A morte o colheu prematuramente em março de 1880, com apenas 32 anos de idade deixando o caminho aberto para que outro compositor o seguisse. As bases que lançara para a nacionalização da música popular tiveram assim uma continuadora em Chiquinha Gonzaga, que lhe estava mais próxima e se identificava com aquele tipo de trabalho. Seria longo o caminho até conseguir afastar a música produzida aqui das matrizes musicais estrangeiras. Chiquinha tomou a si a tarefa de consolidar a proposta inicial de Callado e encaminhar o processo de abrasileiramento musical. O gosto popular aceitou de imediato a nova música que se formava e já no final do século o triunfo alcançado pela música popular - em detrimento de outras formas de música - demonstrava sua adoção pelo grande público. Para isso o teatro foi imprescindível.

Bem, a morte de Callado significou para Chiquinha também a perda de um padrinho. E ela sabia claramente o quanto significava o apoio de um músico de prestígio.

Logo em seguida chegava ao Rio de Janeiro para merecer a aclamação de um povo fortemente seduzido pela música o maior herói civil da nação neste período: Carlos Gomes. A "mocidade acadêmica" tomou a iniciativa de organizar um espetáculo em homenagem ao maestro brasileiro com o grosso da receita "para socorrer a infeliz viúva de um artista de talento falecido na pobreza, o sempre lembrado Cal-lado" (Jornal do Commercio, 24/7/1880).

Se a glória conquistada pelo maestro paulista nos palcos da Europa impressionava aquela população colonizada, a celebridade e, além disso, o seu charme pessoal causavam forte impressão à jovem compositora. Aproximou-se dele na condição de professora de piano e admiradora. Ela passava momentos difíceis para manter-se. A hostilidade apenas diminuíra com a comprovação do seu talento. Suas músicas tornavam-se sucessos com rapidez, eram executadas nas salas de dança mas a venda de músicas não era suficiente. Quanto aos alunos

também não era muito fácil vencer certas resistências. Alguns pais, à semelhança de José Basileu outrora, preferiam dar às filhas uma professora de piano em vez de um professor homem, mas exigia-se dela uma conduta socialmente aprovada. Vimos atrás que nessa época exatamente da se anunciava publicamente à procura de alunos para ensinar qualquer matéria. Nessas circunstâncias a morte do protetor significou enorme perda. A fantasia de admiradora deve ter sonhado com o apoio do ilustre maestro. Sem dúvida esteve com ele mas esta aproximação, se não foi tímida, também não deixou rastro. Ainda não seria desta vez.

Não era difícil Chiquinha perceber que o caminho para a conquista de maior público era o teatro. A esse tempo ele se desenvolvia impulsionado sobretudo pelas novas camadas de público que emergiam de uma sociedade em processo de modernização. E a preferência recaía no gênero musicado. O lírico e o dramático, preferidos pelas elites, viviam a reclamar subsídios por falta de público.

O ponto de partida para a história do teatro musicado no Brasil de caráter popular e urbano é Paris, 1855. Neste ano o compositor Jacques Offenbach fundou o alegre Teatro des Bouffes-Parisiens e passou a apresentar verdadeiras caricaturas musicais, associadas a um estilo de teatro descritivo. Estava criada a opereta ou, como alguns autores preferem, o gênero alegre, ou ainda, o teatro ligeiro musicado.

A inovação chegou ao Brasil em 1859, com a fundação do Alcazar Lírico, proporcionada por franceses radicados na Corte. Chegou aqui antes mesmo de Lisboa conhecer a novidade. Parece que o carioca estava cansado de chorar as amarguras de Joana, a Doida e odiar os padres, aplaudindo no teatro São Pedro O Judeu Errante, sugere um autor(5.Veja-se PAIXÃO, Múcio da. O Teatro no Brasil. Rio de Janeiro. Moderna, s.d. O autor desenvolve aqui, com ampla documentação, a história do teatro popular.). O novo gênero triunfa rapidamente. A prova está em que as melodias dos vaudevilles do Alcazar ganhavam os pianos e os assobios, os consagrados veículos de divulgação.

Não deixa de ser interessante observar que o teatro abrasileirava-se simultaneamente à música. E como ela dirigido às camadas mais baixas, porém mais numerosas.

Inicialmente a opereta se "nacionaliza" pela tradução e/ou adaptação. São dessa primeira fase, da pré-história do gênero alegre, as paródias que aqui recebiam títulos traduzidos com jocosidade e nitidamente adaptados ao cenário tropical(6.Barba Azul virou Barba de Milho; Orfeu do Inferno, Orfeu da Roça; Mimi Bamboche, Mimi Bilontra; A Grã-Duquesa de Gerolestein, A baronesa de Caiapó; La File de Madame Angot, A Filha de Maria Angu; etc.). O marco no processo mesmo de nacionalização do teatro ligeiro é representado pela revista de Artur Azevedo, exatamente O Rio de Janeiro em 1877. Já se tratava da revista (do ano) que iria conhecer o sucesso como gênero de espetáculo nos palcos populares até o final do século, embora depois de lançada só fosse retomada em 1884, quando se consagrou sem mais interrupções.

O teatro de revista põe o palco em contato com a rua. Ali se passa em "revista" os acontecimentos do ano, e os comenta humoristicamente. Os fatos são levemente alinhavados por um enredo de comédia. A música, elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo, é sempre alegre, graciosa e espirituosa. Tem uma exuberância decorativa. Utiliza estribilhos jocosos e árias risonhas e brejeiras.

As revistas típicas apresentam muitos personagens, uns episódicos, outros meramente

alegóricos. Em cena eles cantam suas coplas, exibem suas danças características e mantêm um diálogo leve com o personagem principal que nunca sai de cena, pois é diante dele que todos desfilam. A esta figura principal se convencionou chamar compadre (compère). O diálogo é leve e jocoso. Há multa troça e irreverência. Para a passagem dos tipos faz-se comentário ligeiro, incisivo, sempre dirigido aos fatos.

As melodias saem do teatro e ganham a rua através dos assobios - quando não se dá o inverso, sempre em menor proporção, da peça se utilizar de músicas já popularizadas. Ora, isso significa que esse tipo de teatro passa a funcionar como um importante veículo de divulgação da produção musical popular.

E isso interessa a uma compositora que sobrevive de estafantes aulas de piano. Em 1880, Chiquinha escreve ela própria um libreto e tenta musicá-lo. Começava a compor para outros instrumentos com absoluto autodidatismo, estudando através dos manuais elementares encontrados no mercado. Trata-se de uma peça de costumes campestres em um ato e dois quadros, libreto singelo cujo tema básico é o ideal de amor não realizado. Dá o título de Festa de São João e a mantém inédita.

Três anos depois tenta musicar um libreto de Artur Azevedo, Viagem ao Parnaso, chega a escrever quase toda a parte de piano e canto, mas interrompe o trabalho diante da recusa do empresário. A razão alegada por este referia-se ao fato de não confiar numa mulher para a execução da tarefa. Só em 1885 ela consegue enfim estrear como maestrina. (7.Para informações mais detalhadas veja-se o catálogo de peças teatrais no final do livro.)

Cria embaraços não apenas ao jornalista que se atrapalha com o vernáculo por não saber se seria lícito afeminar o termo maestro -claro que sua preocupação residia no fato de não saber se era lícito feminilizar uma atividade até então feudo profissional exclusivo do elemeto masculino. Mas também se embaraçam atores, empresários e o maestro diretor da orquestra.

Há anos desejando musicar um libreto, Chiquinha encontra um parceiro no iniciante Palhares Ribeiro. Tratava-se da opereta em um ato A Corte na Roça, um enredo limitado sobre costumes do interior do país. Foi entregue para ensaios à empresa do Teatro Príncipe Imperial (depois Teatro São José e posteriormente cine-teatro na atual Praça Tiradentes) dirigida pela companhia de Souza Bastos. Acontece que o teatro vivia um péssimo momento: o empresário havia partido para a Europa sem dar maiores satisfações, o pessoal da companhia estava há meses sem receber seus salários e não havia ninguém para dirigi-lo. Muitos a dar ordens, ninguém para cumpri-las. Inevitável portanto a desordem e má vontade de todos. No meio disso uma mulher tentava ensaiar sua partitura e impor-se, apesar de estreante. Os atores lhe respondiam que na hora do espetáculo tudo sairia bem. Um deles quis suprimir uma valsa por não saber o que fazer enquanto a cantava e o regente, quando não dormia sobre a partitura, a ensaiava com o andamento que desejava. Era necessário que a compositora sempre vigilante lhe dissesse: “Mas fui eu quem escreveu esta música, não o senhor; respeite o meu pensamento!”

A peça esperou três meses para ser representada. Estreou finalmente em 17 de janeiro de 1885, uma noite de sexta-feira. Não sem antes passar pelo Conservatório Dramático (o órgão censor da época) que a respeitou, e pela polícia que a alterou. Entre outros versos foi alterado o seguinte:

Já não há nenhum escravo

Na fazenda do sinhô
Tudo é boliçonista
Até mesmo o imperadô.

A polícia cortou a palavra imperadô e substituiu-a por séu dotô. Um delegado quis cortar a dança final mas diante da resistência dos atores, que alegaram não poder acabar a peça de outro modo, ele cedeu com a condição de não se repetir nenhum trecho da opereta.

A Corte na Roça estreou com pouco público. Este porém a aplaudiu com entusiasmo e pedido de bis para o número final que os atores não puderam atender, diante da imediata resolução da autoridade presente que mandou baixar o pano.

Esta dança final que a policia censurava era o maxixe. A dança nacional começava a aparecer no teatro popular, sem indicação na partitura, mesmo porque tratava-se de um jeito especial de dançar ao som indistinto de lundu, polca ou tango.

A imprensa criticou o libretista e o desempenho dos atores. A música no entanto foi unanimemente aclamada, inclusive pelo público que dispensou aplausos repetidos à maestrina, chamando-a ao palco.

A novidade estava no fato de ser uma opereta escrita por uma mulher, coisa rara na história da música, e inédita no país: era a primeira vez em nossos teatros que se representava "uma peça posta em música por uma mulher!" A imprensa chamava a atenção para a originalidade do trabalho da autora. Uma valsa incluída era para alguns a prova de que seu trabalho fugia do trivial; "verdadeiro primor de graça, elegância e frescura - uma composição desta ordem faria a reputação de um compositor em qualquer país em que se apresentasse". Os elogios não foram poupados: música bem instrumentada, alegre, buliçosa, saltitante, cheia de mimo e de caráter nacional.

A esse respeito a imprensa assinala:

"D. Francisca Gonzaga ou, mais familiarmente como a tratam, Chiquinha Gonzaga tem revelado em todas as suas inspirações o cunho característico da música nacional.

"Porque nós temos, não uma escola de música como a Alemanha, a Itália, etc. mas um estilo próprio e profundamente caracterizado pelas suas ondulações faceiras e graciosas, requebros de ritmos das nossas canções, trovas e danças, que se distinguem assaz fortemente por um adorável pico de lascívia, bem própria aliás das condições climáticas em que vivemos." (Revista Ilustrada, 24/1/1885.)

O folhetinista do Jornal do Commercio chama a atenção para a originalidade, mesmo quando parece quase impossível, como no caso do tango "escrito pelos moldes que exige esta dança nacional, mas em que todavia se podem observar certos efeitos que o fazem sair do comum". (8.Luiz de Castro dedicou à estréia de Chiquinha longo espaço. Escreveu sobre o assunto dois folhetins em 22 e 29 de janeiro de 1885, descrevendo em detalhes a luta da compositora, sob o pseudônimo de Quidam. É interessante observar que ao chamar o tango de dança nacional ele está se referindo ao maxixe (dança) que se executava ao som do tango. Este gênero musical porém não era originalmente nacional: chegara da Espanha, aqui se misturara à habanera cubana e já se abrasileirava sob o apelido de "tanguinho". Na sua evolução chegaria ao samba. Câmara Cascudo anota que a denominação tango não se popularizou. Tentou a conquista coletiva como "tanguinho" e passou a ser chamado vagamente de samba. (Dic. do Folclore

Brasileiro.)).

Este tango que outros críticos assinalam como lundu (e que sabemos ser o maxixe) foi acusado de ter sido executado de maneira indecente e repugnante Os atores teriam exagerado, pois a desenvoltura com que a praticaram - alegavam os defensores da moral - pode fazer efeito no teatro, atrair o público, mas soube "ser pouco decente, na roça não se dança tão livremente".

O que a crítica via como indecência talvez não passasse do caráter nacional ajustado ao gosto popular da platéia teatral. A entrada em cena do maxixe viria marcar mesmo uma característica do teatro popular nas últimas décadas do século e indicar a nacionalização desse gênero de espetáculo. Chiquinha sabia tão bem captar o gosto popular que em pouco tempo tornou-se o compositor mais requisitado para esse tipo de trabalho. Foi à época chamada a "Offenbach de saias". A quantidade de maxixes que escreveu para cenas finais de peças populares fizeram dela a maior maxixeira do seu tempo. Sua obra é reconhecidamente a expressão mais autêntica do maxixe, embora nunca usasse esta rubrica no momento de editar uma música. Evitava um desastre comercial, pois assim nenhum pai de família se dignaria a comprá-la e nenhuma mocinha ousaria executá-la.

A acolhida da imprensa foi elogiosa e o estímulo unânime para este primeiro trabalho. É evidente que além do talento reconhecido Chiquinha contava com o apoio de jornalistas amigos e companheiros de atividades políticas. Luiz de Castro, por exemplo, um dos mais prestigiados no momento, saiu em sua defesa querendo ver na ação da polícia, na má vontade do pessoal da companhia e na indiferença do grande público uma conspiração contra ela. Insiste ele na necessidade de proteger e entusiasmar o talento da estreante, uma compatriota. Pois se nos mostramos pouco entusiastas - diz ele - é porque não achamos bom senão o que é estrangeiro, e principalmente francês. E conclui: "Siga a Sra. Gonzaga o meu conselho: assine a sua próxima composição com um pseudônimo francês, e verá o entusiasmo dos brasileiros."

Para quem conhecera a hostilidade e pagava caro a ousadia do ineditismo Chiquinha conquistava agora, através do seu trabalho para teatro, um verdadeiro titulo honorífico. A condição de maestrina para ela era um equivalente ao cobiçado anel de doutor ou carta de bacharel. A atividade conferia seriedade e respeito e ela impunha-se. Rapidamente consagrava-se como importante autora de partitura teatral, graças sobretudo à identificação com o gosto popular. Em poucos anos sua assinatura num libreto tornava-se a garantia de casa cheia e sucesso.

Em maio do mesmo ano, sua segunda peça. Firmava-se como profissional talentosa e desta vez consegue um libretista já consagrado, o também jornalista Augusto de Castro. O grupalismo fazia com que este fosse duramente criticado pela revista A Semana, do concorrente Valentim Magalhães. Tratava-se da comédia A Filha do Guedes. Com ela só foi feliz a autora da música - afirma a revista A Semana (n.º 22, 30/5/1885) - e que o autor, os atores e o empresário que a montou fizeram fiasco. Conclui que a peça é simplesmente uma peça. E acrescenta: "A música, mal tocada e mal cantada, agradou muito porque é realmente bonita. O coro de abertura, o tango Menina Faceira, a ária Grata Esperança, a valsa do terceiro ato são trechos alegres, fáceis, originais. Principalmente o tango Menina Faceira, que foi muito bisado e muito aplaudido, é caracteristicamente brasileiro e está destinado à popularidade".

Também desta vez o Conservatório e a policia fizeram restrições ao texto: "baixa comédia", segundo alguns. O jornalista de A Semana chega a indignar-se: "Tem cada patifaria de fazer

corar um policial... adormecido!". O enredo incluía dois personagens freqüentes no cenário carioca, uma cocotte e um bilontra, e um quadro do carnaval na Corte.

A peça ficou algum tempo em cartaz e no final de julho Chiquinha realizava o seu benefício. Á época o direito autoral era precariamente regulamentado, pouco reclamado e raramente defendido. Como a atividade teatral representava prestígio para o homem de letras e compositores, na maioria dos casos o autor contentava-se com pouco: uma ceia após o espetáculo, um abraço do empresário, um percentual em forma de pequeno número de poltronas e/ou uma festa artística depois de atingir determinado número de representações. Neste caso o empresário colocava o teatro à disposição do autor, cobrando-lhe apenas as despesas básicas. Cabia ao autor produzir o espetáculo ou comprá-lo do empresário. De qualquer forma dependia do apoio de colegas, amigos e jornalistas. E ainda tinha que sair vendendo os ingressos... Chamavam comumente de festa de benefício, récita de autor, festa artística, beneficio ou récita.

A iniciante Chiquinha Gonzaga lutava duramente para manter-se maestrina. E provável até que sua primeira partitura não tenha sido remunerada. Perseguira a estréia em teatro e a conquistara. Agora se anunciava a sua récita:

..."Representar-se-á a sua opereta A Filha do Guedes, cuja música tanto agradou; e a Sra. Rose Meryss cantará pela primeira vez a Bandolineira, letra do nosso colega Alfredo de Souza e música da beneficiada.

"Pela primeira vez a Sra. Gonzaga tocará piano em público.

"Deve ser uma festa esplêndida. Os bilhetes estão já à venda no Castellões e no teatro." (A Semana, 4/7/1885.)

No dia 25 a mesma revista continuava a dar-lhe apoio.

"A distinta e conhecida compositora D. Francisca Gonzaga veio pessoalmente dizer-nos que no dia 29 do corrente terá lugar no teatro Recreio Dramático o seu benefício.

"Subirá à cena A Filha do Guedes e diversos atores e atrizes, em homenagem à aplaudida compositora, irão abrilhantar a sua festa.

"O público, que se tem deliciado com a Atraente, a Sultana e outras composições de Francisca Gonzaga, não deixarão de ir ao Recreio nessa noite.

"É o que francamente desejamos e a beneficiada também."

Finalmente efetuou-se a festa. A empresa já havia desmontado A Filha do Guedes e vendeu-lhe uma récita da comédia Três mulheres para um marido. Rose Meryss cantou algumas cançonetas e a autora tocou em público pela primeira vez, num velho piano, a sua valsa Iara. Nos intervalos uma banda executou diversas composições suas. "Foi muito aplaudida, e recebeu dos seus muito admiradores vários mimos de valor, muitos ramalhetes e uma bonita coroa" (A Semana, 1/8/1885). É muito provável que tenha recebido nesta ocasião um broche de ouro, que passou a usar constantemente, com as primeiras notas da valsa Valquíria incluída na opereta de estréia, oferecido pelos jornalistas Oscar Guanabarino, Ferreira de Araújo e Quintino Bocaiúva.

Este foi um ano de grande atividade para Chiquinha. Em outubro realizava seu primeiro concerto fora da Corte, o que não voltaria mais a repetir. Apresentava uma marcha inédita para piano, orquestra e banda, composta e dedicada à Academia de São Paulo.

A partir desse ano a vida de Chiquinha Gonzaga se encaminharia no sentido de um sucesso estável e um progressivo respeito pelo seu trabalho. A consagração do seu talento era assim a

resposta que dava a todos. Sua popularidade continuava a aumentar, incrementada pelo Sucesso de suas músicas nos palcos. Em dezembro desse mesmo ano ela já participava de uma outra montagem teatral.

Em janeiro de 1886, sobem em cartaz duas revistas do ano de 1885. Escritas pelas "firmas literárias" Artur Azevedo & Moreira Sampaio e Valentim Magalhães & Filinto de Almeida respectivamente para a companhia Braga Junior (Teatro Lucinda) e Heller (Teatro Santana). Tratam-se de O Bilontra e A Mulher Homem. O sucesso das duas fez com que em março subisse no Teatro Príncipe Imperial, preparada por Souza Bastos, o que ele intitulou a revista das revistas: O Casamento do Bilontra com a Mulher-Homem. Esta, devido à "pilhéria espessa" - "sal-grosso" como se dizia entre bastidores - a imprensa acusava Pertencer a um gênero que se poderia chamar "comédia para homens". O dito casamento gozou lua-de-mel e durou alguns meses.

A música de A Mulher-Homem ficou a cargo de Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita, Carlos Cavalier, Miguel Cardoso e Henrique Magalhães. O título referia-se a um escândalo ocorrido na cidade de um homem que se empregara como doméstico vestido de mulher. O personagem foi interpretado pelo ator Vasques, de quem A Semana (16/1/1886) diz ter reproduzido magnificamente "o tipo dúbio, versátil, peixe-carne, vário e volúvel de Mulher Homem. Recitou de modo impecável, espirituosíssimo, os versos em que se define":

"Eu me explico num momento,
E há de entender-me afinal:
Na forma e no pensamento
Sou um ser insexual..."

A peça parecia ter encontrado "uma nova Califórnia". Em 13 de fevereiro é incluído um quadro novo: "O Maxixe na Cidade Nova." Um personagem acompanha "uma mulatinha do caroço" a um baile no bairro popular. Refere-se assim A Semana (13/2/1886): "Pois é esse maxixe o representado no quadro novo. O Vasques, de capadócio, cantará um lundu de fazer chorar de gosto, o Guilherme cantará umas coisas eletro-hilariantes e, por fim, todos dançarão e cantarão um belíssimo tango de D. Francisca Gonzaga."

O tango a que se referem era a música que acompanhava o maxixe ainda camuflado. Chiquinha continuava a explorar o gênero que garantia o sucesso desse tipo de espetáculo.

O teatro de revista começava a se firmar no gosto popular. As enchentes de bilheteria para esta peça particularmente causam espanto aos autores e empresários que não encontravam boa acolhida da imprensa. Ainda é A Semana (23/1/1886) quem comenta:

"- E esta! Você já viu? Como é que há ainda quem venha ver isto?

"- É verdade! Uma peça que o Jornal do Commercio fulminou com doze linhas de excomunhão paquidérmica! Uma peça que o Dr. José Avelino acha - infamante! Oh!

"- Mas então este público do Rio de Janeiro não tem gosto, não tem inteligência, não sabe o que é bom nem o que é mau!

"Esse colóquio reproduz-se, mais ou menos, todas as noites, com explosivos ohs e ahs! de desespero."

De novo Chiquinha está presente na revista dos sucessos do Rio de Janeiro em 1886, desta

vez escrita por Oscar Pederneiras e estreada em janeiro de 1887, O Zé Caipora. Era a estréia do autor como revistógrafo. Colaboravam na parte musical Henrique de Magalhães e J.

A. Pinto. Criticada por alguns - este foi o caso de Artur Azevedo, incumbido de fazer a crítica de estréia como funcionário do Diário de Notícias onde o autor era secretário de redação, portanto seu chefe, o que terminou por afetar as relações entre os dois - foi por outros desculpada. A Gazeta de Notícias de 7/2/1887 comenta: “Os maldizentes dizem que a peça não tem luxo de mise-en-scène; mas o público afirma que ela tem graça às pilhas e fica uma coisa por outra.”

De fato tudo indica que o público carioca mantinha um entusiasmo crescente pelo gênero que se desenvolvia. Ele manifesta-se nas colunas de publicação a pedido, elogiando sempre os elementos que lhe atrai nesses espetáculos: graça, humor e música.

CAPÍTULO XII

UMA ATIVISTA FANÁTICA

- Aquela Chiquinha é o diabo!
Lopes Trovão (*Jornal A Pátria, 30/5/1921.)
UNIVERSIDADE DE CAXIAS 00 SUL

A década de 1880 marca uma mais acentuada efervescência intelectual, artística e política que a imediatamente anterior. E uma fase de grande agitação social e a rua torna-se palco de manifestações populares.

O ano se abre com a revolta do Vintém, ou "o Vintém", como se tornou conhecido o motim nos primeiros dias do ano no Rio de Janeiro. Uma lei municipal criara dois meses antes o imposto de trânsito nos carris (bondes) urbanos da Corte, no valor de 20 réis (um vintém) sobre cada passagem, a ser cobrado pelos condutores a partir de 1.º de janeiro. O povo achou-o absurdo e entendeu que não devia pagar; o governo achou que devia cobrar porque tratava-se de uma lei. Este conflito gerou violentos protestos e tumultos populares. A agitar as massas a figura inconfundível do médico, jornalista e sobretudo orador popular Lopes Trovão (1848-1925). Com o povo reunido no Largo do Paço (atual Praça Quinze de Novembro), na manhã do primeiro dia da cobrança, ele propôs a recusa do imposto através de resistência passiva. A partir daí o povo amotinou-se. Durante três dias bondes foram inutilizados, trilhos arrancados, cocheiros e condutores esbordoados, animais da companhia Vila Isabel esfaqueados, o comendador Drummond agredido, tiros de revólver disparados, sedes das empresas apedrejadas, tabuletas arrancadas, um agente de polícia ferido com uma estocada, um urbano (guarda) contundido nas costas, alguns soldados feridos com fundos de garrafa. Houve repressão policial e resultou em três mortes, numerosos feridos e muitas prisões. E assim, o "vintém" deixou um prejuízo de contos de réis. A lei caiu e a partir daí subia a fama de Lopes Trovão, que saiu do episódio como herói popular. (1.É farto o noticiário na imprensa da época. Há divergências no entanto quanto ao saldo do "Imposto do Vintém" em número de mortos e feridos. O tumulto foi tão generalizado que os boatos davam conta de que meia cidade estava ferida. Sobre Lopes Trovão veja-se MENEZES, Raimundo de. Dicionário Literário Brasileiro.)

A campanha pela abolição do escravo avançava consideravelmente com base em decisiva mobilização popular. Na verdade ela recrudesceu após o fim da Guerra do Paraguai, quando passou a haver um entusiasmo renovado por parte dos abolicionistas.

Aos domingos o Teatro Recreio se enchia de populares para ouvir José do Patrocínio, "o Messias da raça negra", e seus discípulos mais inflamados. Os discursos reclamavam do cativeiro, ameaçavam o trono e exigiam a abolição imediata e incondicional. Entre os artistas a idéia tinha fanáticos, e entre os músicos Francisca Gonzaga, a maestrina - é o que depõe Coelho Neto no seu livro A Conquista, sobre aqueles dias turbulentos.

Vendendo suas músicas de porta em porta ela conseguiu a libertação de um escravo que muito a sensibilizava, Zé Flauta. Também participou ativamente dos festivais artísticos destinados a arrecadar fundos e encaminhá-los à Confederação Libertadora para a compra de alforrias. Como uma autêntica ativista em campanha, prestava-se a qualquer atividade: varrer teatro, pregar cartaz, leiloar em quermesses, propagar em ruas, cafés, teatros, estradas de

ferro, etc.

Enfim, deu à campanha entusiasmo e trabalho. Razão humanista à parte, a causa atraía a compositora que se servia dela para condenar o atraso social. Dessa forma ela podia assumir publicamente sua revolta contra uma ordem que a condenava.

Indiretamente a campanha servia também aos artistas dando-lhes público. Evidente que expondo-se publicamente ganhassem popularidade. No caso de Chiquinha o fato de ingressar na vida pública da cidade numa fase especial da vida política e empenhar-se em grandes questões sociais foi um fator favorável à sua popularidade.

Esteve lado a lado com seus amigos boêmios nesses momentos decisivos da vida do país. Era a velha boemia que agora trocava as confeitarias pelas praças públicas.

Naquele dia 13 de maio de 1888, em que se efetivava a vitória propagada e conquistada pelos abolicionistas, após participar do entusiasmo público que se manifestou ruidosamente nas ruas, Chiquinha prestou uma discreta homenagem à Redentora compondo um hino para coro e piano. Festas e comemorações por conta da abolição duraram meses. Como esta organizada pelo pessoal da redação da Cidade do Rio para homenagear José do Patrocínio. É que o tribuno fora distinguido pelo Instituto Histórico e Geográfico com uma das medalhas comemorativas da Abolição. Companheiros e amigos pensaram logo em organizar uma festa com discursos e banda de música. O programa ficou a cargo de Emilio Rouède, secretário do jornal, e Olavo Bilac. Para saudar o mestre foi destacado Paula Nei e, representando as artes, Furtado Coelho, Angelo Agostini e Chiquinha Gonzaga. "Aí estavam três nomes que se impunham. E que nomes! todos da prateleira de cima", comenta o biógrafo de Patrocínio lembrando que a compositora "formara destemerosamente ao lado dos abolicionistas", (2. E completa: "Porque os fados, no casamento, lhe haviam sido adversos, tivera de remar contra a maré, fazendo-se professora… Isso, contudo, não lhe abatera o ânimo forte nem a afastara do grande movimento popular." Veja-se CUNHA, Ciro Vieira da. No tempo de Patrocínio. Rio de Janeiro, Coleção Saraiva, s.d., 1.º vol., pp. 174-6. Quanto a Furtado Coelho (1831-1900) e Angelo Agostini (1843-1910), aquele no teatro e este com seus desenhos na Revista Ilustrada, foram pessoas que muito contribuíram na campanha abolicionista.)

Com o mesmo entusiasmo anterior ela agora empenhava-se pela causa republicana. Nos locais públicos lá estava a fazer aberta campanha contra o regime do qual seu próprio pai era representante. Com efeito, José Basileu nesses últimos anos recebera homenagem do Exército Imperial e promoção a brigadeiro graduado. Isto não intimidava a compositora que tornou-se a esse tempo companheira de propaganda de Lopes Trovão, um dos homens mais populares da cidade, o inflamado orador republicano. (3.Mais tarde, numa homenagem que recebeu, o republicano histórico se referiu a ela: "Aquela Chiquinha é o diabo! Foi a nossa companheira de propaganda na praça pública, nos cafés! Nunca me abandonou…" Jornal A Pátria, 30/5/1921.) Enquanto isso ela continua trabalhando. Em janeiro de 1889, está de novo participando de uma peça com partitura escrita exclusivamente por ela. Tratava-se da revista do ano de 1888, escrita por Valentim Magalhães e Filinto de Almeida.

Este talvez seja o exemplo mais curioso de uma típica revista do ano, pelo fato do seu título trair com absoluta fidelidade o caráter desse gênero de espetáculo nessa primeira fase da sua evolução. Chamava-se Abolindenrepcotchindegó e referia-se, como era costume, aos fatos mais importantes ocorridos na cidade, com o detalhe de intitulá-lo descritivamente. Usava assim as

primeiras silabas das ocorrências mais relevantes: abolição da escravatura, a indenização pretendida pelos senhores de escravos, a campanha republicana, o ministério Cotegipe, a visita de chineses ao Rio e a chegada à cidade do meteorito de Bendegó.

Curioso também a registrar é o fato de ter sido um dos maiores desastres cênicos de que o Rio de Janeiro tem memória. (4.SILVA, Lafayette. História do teatro brasileiro. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 77. Também Múcio da Paixão refere-se à "revista de ruidosa memória". Op. cit. p. 251.)

Não teve mais de cinco representações. Os autores divulgaram que ela havia sido plagiada por Oscar Pederneiras na sua peça do mesmo gênero 1888. Este respondeu publicamente ridicularizando Valentim e Filinto, que por sua vez voltaram à imprensa. Foram tantas as injúrias trocadas na discussão que todos acabaram se processando entre si.

Isso nos leva a perceber que o gênero se desenvolvia, caía no gosto popular e os autores lançavam mão de tudo para conquistar seu público. As "panelinhas" formadas por revistógrafos, todos profissionais de imprensa, se digladiavam mutuamente.

A campanha republicana recrudescia e o golpe começava a ser preparado. Enquanto isso a família imperial se distraía frivolamente. A 9 de novembro de 1889, D. Pedro extasiava-se com a apresentação inédita que lhe foi feita do fonógrafo, "a máquina falante", que lhe reproduziu a voz. Dias depois a mesma demonstração era repetida no palácio da Princesa Isabel surpreendendo conselheiros do Império. A noite do dia 9 marca ainda o baile da Ilha Fiscal, talvez a mais pomposa festa daquele reinado. Um paradoxo do destino, como quer o historiador Wanderley Pinho, que aquela dinastia que parecia ter rompido relações com a dança fosse expirar num baile. De qualquer forma, poucos pareciam pressentir que o fim do Império era iminente. Menos os republicanos que reuniam-se no Imperial Teatro Dom Pedro II para deliberar a queda do Ministério.

São ainda os jornais que nos informam que a noite de 14 para 15 de novembro transcorreu tranqüilamente sem nenhum indício de inquietação. Nada despertava a curiosidade pública nem fazia suspeitar a aproximação de um acontecimento especial. Só no interior do quartel do Campo da Aclamação (Campo de Santana) havia movimento, mas por ninguém era notado. Com batalhões e contingentes postados no seu pátio interno todo o ministério fora reunido às pressas, com exceção do Barão de Ladário, chefe da esquadra, que havia corrido a dar ordens complementares ao arsenal da marinha. Ás oito horas da manhã apresentou-se o marechal Deodoro com seu estado-maior. Regressando nesta ocasião ao quartel, o Barão de Ladário foi intimado a entregar-se preso por Deodoro, oficial comandante da escolta. Recusando ceder à intimação, o barão apontou um revólver tirado do bolso mas que negou fogo. Foram dados então alguns tiros que produziram no Barão de Ladário quatro ferimentos, sendo socorrido a tempo.

Feita a proclamação no Campo de Santana, Deodoro dirigiu-se para a Rua do Ouvidor - verdadeiro fórum onde diariamente o povo se reunia e deliberava. Lá, ele pessoalmente, o Exército e a República foram aclamados com vivas, palmas e flores. Segundo a imprensa, lá se encontravam representantes de todas as classes sociais e estes não pouparam aplausos ao Exército e a Deodoro. Logo, isso significava o apoio da população e a consagração do novo regime.

No dia seguinte o Diário de Notícias dirigido pelo Conselheiro Rui Barbosa comunicava: "O Exército e a Armada, reivindicando direitos em cuja conculcação se comprazia o governo

imperial, depuseram ontem o gabinete com assenso geral da população desta cidade." O estilo parece denunciar o redator da nota, provavelmente o mesmo que mais tarde iria consagrar-se como o mestre da oratória no país. O tal "assenso geral" da população, como vimos, era tão-somente a aclamação na Rua do Ouvidor, mais que suficiente.

Poucos dias depois, sem que nada fosse motivo para roubar a tranqüilidade à cidade, numa madrugada dá-se uma cena considerada pelos raros espectadores "pungente, simples e breve": o embarque da família imperial para o exílio. Estava findo o Segundo Reinado e a ordem monárquica, de forma simples e breve.

Os republicanos convictos e históricos - e este era o caso de Chiquinha e Lopes Trovão - desencantaram-se cedo com o novo regime. Sob a presidência de Floriano Peixoto a geração da boemia republicana dispersou-se. A Revolta da Armada eclodida em 1893 viria mobiliza-los mais uma vez. Desde que Floriano assumira o poder com o golpe de 23/11/1891, os altos escalões da Marinha demonstraram descontentamento com a República. Dois anos depois ela domina os navios de guerra brasileiros, chefiada por Custódio de Meio e, em seguida, com a adesão de Saldanha da Gama, bombardeia a cidade. É decretado o estado de sítio imediato. Nas ruas medo, pânico, boatos e tumultos.

Nesta ocasião Chiquinha escreveu uma cançoneta, Aperte o botão, vista como irreverente pelo governo florianista. Músicas apreendidas, edição inutilizada, ela recebeu ordem de prisão. Consta que devido ao seu parentesco com pessoas ilustres ela nada sofreu. Infelizmente não foi deixado nenhum rastro desta música no seu arquivo, daí nada podermos comprovar.

Como não podia deixar de ser nessas ocasiões, o carioca utilizava-se do humor. Nas ruas o povo canta esta paródia: "En Revenant de la Legalité - letra do sargento-mor - para ser cantado com a música de En revenant de la revue." (5.Recorte de jornal guardado por Chiquinha em seu arquivo, infelizmente sem indicação do jornal nem data, embora possamos situar estes acontecimentos no final de setembro de 1893.)

I
Antes de 15 de novembro,
Era Custódio um capitão
Que andava lá, se bem me lembro
A passear pelo Japão.
Mas de repente, um belo dia,
Se desmorona a monarquia.
Vem nova gente e nova lei,
Manda-se à fava o reino e o rei.
E Custodinho vem,
Vem aderir também,
Mas o maior dos generais

Do capitão caso não faz.
E le brav'amiral,
Pela causa legal,
Arma a revolução.

Encouraçado com papelão.
Conspirador,
Começa com pavor,
Acaba com furor
Valente e belo…
E foi assim,
Que, tim-tim por tim-tim,
Subiu ao Trampolim
- Custódio Melo…

II
Foi para o Hospício fazer ninho
E entre os malucos se ocultar
onde é que o bravo Custodinho
Lugar melhor podia achar?
Quando rebentou o levante,
Com voz de Júpiter Tonante,
A 23, pela manhã,
Chamou no Hospício: Aqui… dabã!

Logo a reboque vem,
Vem batalhar também,
Mas o navio o capitão
Mete encalhado na Armação…
Puxa de cá, de lá,
Preso o navio está,
Graças a l'amiral
De uma bravura sem igual.
E o Aquidabã,
Logo pela manhã,
Dispara um tiro… pan!
Que tiro belo!
Vence afinal
A revolta legal…
Vive l'brav'amiral
Custódio Melo!

III
Lucrou com isso a lavadeira
Pela ceroula que lavou…
Batalhar não é brincadeira
Como o Custódio batalhou.
A Candelária foi ferida,

Porém o herói saiu com vida
E diz-lhe o irmão, a soluçar:
- Ai mano! vamos almoçar!
E o Custodinho vem,
Vem almoçar também,
Muda as ceroulas com afã,
Abençoando o Aquidabã!
E viva o 23,
Que o Custodinho fez
E viva o seu irmão
Cronista da revolução
E viva o herói,
Que as igrejas destrói,
E sai sem um dodói,
Valente e belo!...
Herói ideal
Que é o Boulanger naval...
Viv'le brav'amiral.
Custódio Melo!

A Revolta da Armada repercutiu na vida teatral da cidade, levando à extinção algumas companhias. Uma revista, no entanto, consegue sobreviver. Estreada em agosto, O Abacaxi, de Moreira Sampaio e Vicente Reis, mantém-se imperturbável e só por alguns dias suspende o espetáculo, ao contrário de outros teatros que cerram as suas portas. Chiquinha participava da peça ao lado de outros compositores, todos com músicas populares "ou popularizáveis" num total de 80 números. Verdade que durante o mês de setembro, quando uma bala do couraçado Aquidabã destrói a torre da Igreja de N. S. da Lapa dos Mercadores no centro da cidade, o Teatro Apolo exibe o espetáculo a uma platéia de homens. "As senhoras, essas ficam em casa, transidas de medo, e correm para os oratórios mal ouvem qualquer rumor que se assemelhe a um tiro", comenta Artur Azevedo, sob o pseudônimo de X.Y.Z. na revista O Álbum, de sua direção. É ele mesmo quem registra em outubro a 50? representação da peça e o "denodo niteroiesco" com que tem feito frente à revolta. Em maio do ano seguinte, quando os teatros já voltam a funcionar regularmente e algumas companhias se recuperam, O Abacaxi encontra-se em reprise e festeja sua centésima representação. Reaparece agora a zarzuela A Dama de Ouros musicada pela maestrina e montada pela atriz Ismênia dos Santos, depois de um intervalo de oito meses da companhia devido à Revolta da Armada.

A propósito destes acontecimentos o maestro Frederico Bischof dirige-se em carta a Chiquinha nos termos que passamos a transcrever em parte:

"Para não esquecer de todo estamos em pleno Largo da Carioca que no dia 15 ficou, que até a esquadra podia fazer exercícios. Faleceu o grande almirante Custódio José de Meio, teve bonitos funerais, por vontade popular, oficialmente nada teve. É verdade, foi causador de muita desgraça no Brasil, mas em todo o caso grande marinheiro, valente, cumpridor de seus deveres, etc. A nossa imprensa quis sujar a honra de um bravo marinheiro, na noite do seu falecimento,

propalou que um exercício de assalto que se deu a horas mortas da noite a Ilha das Cobras, e que o Zé Povinho barato também boateiro ajudou disseram prender-se a uma revolução, da qual Custódio era chefe. É irrisano (sic), é infame. Tudo isto planejado pelo pavão, também falta pouco para deixar o osso. Parece impossível como bom brasileiro que sou, seja forçado a detestar cada vez mais a minha nacionalidade. Me envergonho perante estes fatos, fui contra Custódio assim como fui contra Floriano, ambos deram boas mostras de si"…

CAPÍTULO XIII

CHICA POLCA

Quem visse aquela morena faceira, cheia de vida e de entusiasmo, animando as festas do povo, metida nos teatros, discutindo como um homem, e vivendo a vida a seu modo, pensaria, por certo, que tal criatura tivesse uma origem baixa e vulgar.
Luiz Iglezias (*OP. cit., p. 6.)

A fama de Chiquinha Gonzaga aumentava. Sua música integrava todos os repertórios. Seu nome freqüentava todo tipo de comentário. O seu período de maior produção e mais ativa participação pública foi exatamente o compreendido entre as duas últimas décadas do século. Firmava-se definitivamente como compositora, conquistava cada vez maior público e contribuía vigorosamente para o abrasileiramento da música popular e do teatro musicado. Era indiscutivelmente a autora de grande parte das músicas de maior sucesso época.

Às vésperas da República o maestro Carlos Gomes visita o Rio de Janeiro, desta vez viúvo. Chega em julho e obtém do Imperador uma promessa para montar O Escravo nas comemorações da Independência. Os dias passam e a promessa não se concretiza. Colegas e amigos se mobilizam para ajudar a montagem da ópera. Oscar Guanabarino abre uma subscrição pública, a Princesa Isabel promove um concerto em 26 de agosto, Chiquinha organiza outro no dia 30.

Desde julho ela pretendia realizá-lo. Diante da campanha de ajuda ao maestro resolve adiar e modificar o programa do seu concerto para homenageá-lo. A Gazeta de Notícias atravessa esses dois meses fazendo chamadas constantes tipo "será uma festa digna da reputação de que goza a festejada maestrina, e com certeza, nessa noite, o salão do teatro há de ser pequeno para conter os admiradores de Francisca Gonzaga" (6/7/1889), "não deve o público faltar a essa brilhante festa artística" (18/8).

No dia marcado o jornal O País comenta: "Quantas lutas, quantos obstáculos, quantas contrariedades se antepuseram até ontem à realização desta festa é difícil descrever, tudo porém foi corajosamente vencido e o festival com que se beneficia Francisca Gonzaga efetua-se finalmente hoje no S. Pedro."

Ao que a Gazeta de Notícias acrescenta: "Francisca Gonzaga, a inteligente e festejada maestrina brasileira, faz hoje a sua grande festa artística no teatro São Pedro de Alcântara. Esta simples frase, despida de comentários, é bastante para significar uma ordem: - concorram a esta festa os apreciadores da inspirada compositora. O programa, que foi modificado de acordo com as circunstâncias ocorridas quase à última hora, é magnífico e atraente (...) Francisca Gonzaga regerá todas as suas composições musicais. Assistirão a este concerto SS.MM. e AA. Imperiais."

Não sabemos se Suas Majestades e Altezas Imperiais (1. Os jornais não registraram a presença do Imperador ao comentar o evento no dia seguinte. Afirma Avelino de Andrade que ela foi felicitada por D. Pedro II em festa que lhe dedicaram no Teatro Lírico. Veja-se o Boletim Mensal da SBAT, n.º 16, out. 1925, p. 97. Acontece que a única festa de benefício que ela teve naquele teatro e que conseguimos documentar foi realizada já na República, em 20/4/1891, quando o antigo Teatro D. Pedro II já se chamava Lírico.) estiveram presentes. Mas sabemos

que o programa foi no mínimo inusitado. A festa, toda ela em homenagem ao maestro, contou com a participação de profissionais, amadores, discípulos de Chiquinha e artistas da empresa do teatro. O anúncio no Jornal do Commercio do dia avisava que as composições da maestrina seriam por ela regidas na orquestra e que o teatro estaria ricamente iluminado a luz elétrica. O programa (enorme) abria com a sinfonia do Guarani para grande orquestra, continuava com diversas composições suas, inclusive uma gavota para instrumentos de arco com o sugestivo título Io t'amo (insinuação de admiradora?), e terminava com uma novidade para esse tipo de concerto e de palco: a música Caramuru, fado brasileiro, dançado e cantado a caráter, executado por violões, violas e pandeiros, por diversos amadores.

Ora, para este público, mesmo aquele habituado às revistas do ano nos palcos da Praça Tiradentes, isso representava total novidade. A essa época nem mesmo esses palcos davam entrada ao instrumental popular. As orquestras das companhias de operetas e revistas usavam sempre instrumentos mais nobres. O violão ainda sofria um estigma de maldição. É certo que já não dava cadeia, mas continuava sendo olhado com desprezo (2.Nas primeiras décadas do século o Major Vidigal (imortalizado na literatura por Manuel Antonio de Almeida) efetuava diligências com os seus homens, irrompendo de assalto nos batuques do Catumbi e da Saúde, de chibata em riste, aplicando com valentia o que o vulgo chamava ceias de camarão na fina flor dos sambistas, prendendo-os a torto e a direito e recolhendo-os à Casa da Guarda. Este mesmo Vidigal que, no comando da Guarda Real da Polícia da Corte, enviou certa vez ofício a um Juiz Ouvidor desta cidade sobre um rapaz "acusado de serenata", onde dizia: "e se V.Ex. ainda tiver dúvidas quanto à conduta do réu, queira examinar-lhe as pontas dos dedos e verificará que ele toca violão". Este ofício é citado por Orestes Barbosa, sem referência à fonte, em Samba. Rio de Janeiro, Funarte, 1978, p. 29.). E, afinal, que amadores eram esses senão violeiros marginais, quem sabe até "capoeiras" dos arrabaldes proletários? Sem dúvida Chiquinha afrontava ao promover essas combinações musicais. Reabilitava o violão, dava-lhe dignidade, mas aos mais ortodoxos parecia uma heresia conciliar violão e pandeiro com a sinfonia do Guarani. Uma ousadia, teriam dito os preconceituosos, ao mesmo tempo uma vitória para a música popular.

Neste concerto Chiquinha executou também ao piano e regeu, de sua autoria, a grande valsa para orquestra intitulada Carlos Gomes e dedicada ao próprio. Maior atenção ao grande ídolo parece impossível. A modesta maestrina conterrânea desta vez conquista a atenção do charmoso compositor. Recebe dele uma fotografia da qual jamais se apartará. Até a morte conservou esta foto sobre seu piano e tinha dela grande ciúme.

A aproximação com Carlos Gomes significou também para ela apoio declarado de um músico do maior respeito. Atenuava assim o desprezo que lhe dirigiam músicos eruditos ligados ao Conservatório de Música e a gente conservadora em geral.

A esse tempo seu pai adoece. As vésperas da proclamação é exonerado como chefe de seção da repartição do quartel-mestre-general e logo depois reformado compulsoriamente no posto de marechal-de-campo pela nascente República. Estava encerrada a carreira do herói do Exército Imperial. Um ano depois morre. José Basileu jamais lhe havia perdoado a audácia de ter vida própria, o abandono dos filhos e a vida que levava. A única pessoa da família com quem mantinha contato era seu irmão Juca, o mais próximo em idade e espírito. Juca seguira carreira diplomática, também abandonara a mulher, por uma inglesa com quem vivia quase todo o tempo no exterior. Quando estava na cidade visitava a irmã e tinha por ela grande carinho e

compreensão. Era ele agora quem vinha lhe informar que o pai estava doente e a morte parecia próxima. Diante da notícia, Chiquinha impacienta-se para reencontrá-lo. Afinal sempre alimentara fantasias a esse respeito. Era sincero o seu desejo de reconciliar-se com aquele que lhe reconhecera.

Acompanhada de Juca, ela dirige-se à casa paterna. Combinam que ficaria na calçada até receber um sinal com a permissão para transpor os portões proibitivos. Ansiosa, ela espera a chamada. No leito de morte, José Basileu ouve o filho comunicar-lhe que Chiquinha estava lá fora e queria tomar-lhe a bênção. Sem se alterar, o velho militar indagou:

"- Chiquinha..., quem é?" - Juca foi rápido em dizer-lhe que era a filha ao que o pai ressentido respondeu: "- Chiquinha, minha filha, há muito já é morta."

E nada mais disse. Nem mesmo nesse derradeiro momento houve a possibilidade do perdão. Amargurava a Chiquinha que seu pai morresse mantendo a maldição. Naquela manhã de 20 de agosto de 1891 uma mulher dilacerada acompanhava à distância o cortejo pomposo da estação das barcas Ferry ao cemitério de S. Francisco de Paula. Ninguém ousava dirigir-lhe um olhar sequer. Como uma leprosa, esperou o sepultamento do lado de fora do cemitério.

Enquanto tudo isso se dava na Corte, na distante cidade de Alegrete do interior gaúcho se realizava o matrimônio (3/10/1891) de Israel Gonçalves dos Santos, 41 anos de idade, com Alice Maria de Carvalho, 15 anos, natural do Rio de Janeiro, filha de João Batista de Carvalho, mãe desconhecida, conforme atesta a certidão.

Sra. D. Francisca Gonzaga, Chiquinha Gonzaga ou Chica Polca, era no Rio de Janeiro daquele tempo um nome tão conhecido quanto comentado. Sua participação ativa nos meios artísticos, boêmios, mundanos, políticos e até policiais, numa cidade que não ultrapassava os 400.000 habitantes, fazia dela uma figura pública exposta a todo tipo de comentário. De elogios na imprensa às fofocas cochichadas na Rua do Ouvidor e sussurradas pelas famílias. As difamações, no caso, cumpriam uma importante função moralizadora: que o seu comportamento não servisse de exemplo a outras mulheres. E para que isso fosse alcançado, a condenação era impiedosa. Vimos anteriormente o que significou para sua filha Maria a descoberta de que sua mãe era nada mais nada menos que a Chiquinha Gonzaga tão falada na cidade. Custou-lhe a renúncia a um casamento por ser julgada infamante a transmissão dessa descendência à sua prole.

Outro era o caso de Alice. Até o momento do casamento ela desconhecia realmente o nome de sua mãe. Julgava-a morta e por sua alma rezava diariamente em seu oratório, quando não lhe acendia uma vela. Invocava-a a todo momento em suas preces e acreditava piamente que se fosse viva, ela, sua filha, não sofreria tanto. É que com a saída de Chiquinha da casa de João Batista de Carvalho, este termina por ligar-se a uma francesa já mãe de uma menina. Alice foi internada em um colégio da Corte onde regularmente o pai a visitava, aproveitando essas ocasiões para rever seus negócios na cidade, pois permanecera morando no interior de Minas Gerais. Quando termina os estudos ela retorna à casa do pai e passa a conviver com a madrasta e a filha desta. Começa a sofrer humilhações. Ela, filha do dono da casa, senhor poderoso e rico, recebe a função de despenseira. Atividade que julga indigna, intermediária entre a senhora e os escravos. É bem verdade que a esse tempo a perda da mão-de-obra escrava causada pela abolição afetava mais diretamente os proprietários rurais, e que para uma sinhazinha burguesa acostumada ao conforto que a escravidão lhe proporcionava representava um enorme

sofrimento passar a cuidar das tarefas domésticas. De qualquer forma, não sabemos se por contingência ou não, o fato de ser despenseira da casa do pai e, mais que isso, o tratamento recebido pela madrasta - também qualquer coisa entre o dispensado a uma sinhá-moça e ao mesmo tempo a uma escrava - tornam Alice profundamente infeliz. Procura dar um jeito à situação. Que poderia fazer além de casar? Que outra perspectiva existia?

E assim o casamento se realiza, contra a vontade do pai, que prevê uma viuvez precoce para a filha. Israel era comerciante estabelecido em Alegrete e lá passam a viver onde terminam tendo cinco filhos. Só mais tarde Alice obtém do pai, com quem não deixa de manter relações, a revelação do nome de sua mãe: Francisca Gonzaga. Guarda esse nome mas continua a acreditá-la morta e a manter a veneração filial.

Segregada pela família, ignorada pela filha, Chiquinha continuava sua carreira e ampliava cada vez mais seu círculo de amigos.

Agora tratava-se da oficialidade francesa. Entre julho e setembro de 1894 o navio de guerra francês Duquesne esteve fundeado no Rio de Janeiro. Foram dois meses de festas, homenagens e camaradagens. Descoberta por oficiais da marinha francesa como autora de sucessos musicais, em pouco tempo Chiquinha estava freqüentando o navio onde suas músicas passaram a integrar o repertório musical. Esteve em almoços, bailes e missas. Em todos esses momentos homenageou a oficialidade com músicas escritas especialmente para a ocasião. Terminou por receber das mãos de E. Fournier, comandante-em-chefe da divisão do Atlântico, em nome do governo francês, uma medalha e o título de "Alma Cantante do Brasil" (ver encane - fig. 14). Fato sem maior importância, a homenagem do Duquesne, no entanto, representou para a deslumbrada maestrina o próprio reconhecimento da França. Tinha por este episódio grande orgulho.

A esse tempo consegue aproximar-se da mãe. Rosa terminou por abrir as portas e o coração para a filha incompreendida. E assim, durante os poucos anos em que ainda viveu, elas puderam reconciliar-se.

Em 1896 uma grande perda para Chiquinha: a 16 de setembro morre em Belém Carlos Gomes. Desloca-se para Campinas, cidade do maestro e local dos funerais. Acompanha também os festejos fúnebres realizados no Rio. Uma consternação sincera de admiradora e amiga. Perdia mais um protetor. A hostilidade de que era alvo exigia da Compositora reações neutralizadoras. E ela soube com maestria acionar mecanismos eficientes para garantir sua integração social, ao mesmo tempo que construía com talento uma obra respeitável. Talento, inspiração, capacidade, inventividade, etc. eram fundamentais ao reconhecimento da obra, não da autora. Esta continuava socialmente indesejável porque afrontosa. Mas Chiquinha, ao mesmo tempo em que mantinha uma invulgar determinação de vontade, manipulava certos expedientes com rara inteligência. O seu excelente relacionamento com a imprensa é um exemplo. É claro que eram jornalistas quase todos os homens de letras, seus parceiros de canções e de teatro. Também eram jornalistas os amigos boêmios, companheiros de atividade política. Mesmo assim a compositora não negligenciava esses profissionais nem subestimava a imprensa. Uma análise detalhada das dedicatórias das suas músicas confirma essa preocupação em fazer-se aceita e notada. As homenagens recaíram com freqüência em clubes políticos, redações de jornais, ilustres homens de letras e da política. A cada dedicatória correspondia uma reação recíproca: um apoio efetivo do jornal, um artigo simpático do jornalista, um convite de filiação ou uma

homenagem do clube. A enorme receptividade que Chiquinha terminou tendo é explicada também pelo fato de ter sido uma pessoa extremamente sensível a todas as grandes causas do seu tempo. Nada escapava à sua atenção. Além de tudo isso tinha sempre a seu lado, como protetor, um músico de prestígio incontestável. Fora assim com Callado, Carlos Gomes e depois com Francisco Braga.

Orgulhosa do seu título, ao qual procurava dar foros de um verdadeiro brasão de nobreza do ponto de vista profissional, ela não consegue a adoção imediata dessa sua nova condição. No começo a imprensa nem sempre a distingue com o qualificativo. Referiam-se mais usualmente à compositora, ora usavam com imprecisão o termo maestra, mas raramente a chamavam de maestrina.

Os mais exigentes não lhe reconheciam sequer o título, achavam-no impróprio por ser autodidata e, por conseguinte, não ter a formação acadêmica que julgavam necessária. De qualquer forma, em termos da prática musical, ela comprovava ser douta na função e reconhecida como compositora para o gênero de teatro ligeiro que ajudava a firmar. No Brasil, foi dos primeiros grandes compositores a compor para o gênero e a ter grande aceitação do público. Sua música traduzia os sentimentos populares de uma forma original. E assim a "Offenbach de saia" julgava ostentar com legitimidade o título de maestrina.

Mas vejamos o que se passava com sua vida pessoal, já tão difícil de separar da profissional e pública. Hilário, já rapaz, passou a morar um tempo com ela, desentendendo-se logo e separando-se. Restou Gualberto.

Aos 42 anos de idade Chiquinha torna-se avó. Gualberto resolvera casar com uma moça de 13 anos de idade, Rita de Cássia - a quem chamam simplesmente de Ritoca -, de gênio impulsivo como o da sogra. Jacinto deu-lhe terras de sua propriedade para ele cuidar na Ilha

Governador, Rio de Janeiro. Chiquinha mantinha enorme paixão por esse filho, seu companheiro constante. E continuou a assisti-lo mesmo depois de casado. Este casamento lhe deu duas netas que receberam os nomes de suas valsas mais famosas, inclusive por ordem de criação: Valquíria e Iara. Quando estas ainda eram muito jovens foram abandonadas pelo pai. Ritoca observava apreensiva que o estoque da despensa sempre farta ia se acabando. Gualberto desaparecera, não dera notícias, não sabia onde ele poderia ser encontrado. Notava também que uma moça de nome Vitalina, amiga da ama das crianças e presença assídua na sua cozinha, há algum tempo não aparecia. Só depois ficou sabendo que o marido estava instalado com Vitalina e morando em São Paulo.

Chiquinha continuava a conquistar cada vez mais público para as suas peças musicais do gênero dançante. Neste final de século circulava no Rio de Janeiro um gênero jornalístico muito apreciado pelos leitores masculinos: "a imprensa libertina". Um público ávido de humor picante era atendido por poetas prestigiados que emprestavam seu talento ao gênero. Produziam - com toda a licença permitida pelo anonimato - geralmente paródias que eram impressas e tinham larga circulação pelas ruas. O desembarque numeroso de mulheres estrangeiras, a prostituição ostensiva exercida por elas e a preocupação com a saúde neste período crítico de epidemias e assistência médica precária sugerem esta paródia ao Navio Negreiro de Castro Alves, numa publicação denominada Esculhambações, conservada por Chiquinha em seu arquivo pessoal.

Ó deuses do paganismo,

VÊNUS E APOLO! - vocês
Digam-me se é priapismo
Foder assim: que hediondez!
CLOTO! por que não salpicas
Com a esporra de tuas cricas
Os caralhos sem tesão?
Putas! Sacanas! donzelas
Que fodeis às furtadelas,
Vou pôr a porra em leilão!...

E a tolerância o seu lençol empresta
Pra cobrir tanta infâmia e putaria!
E deixa-o transformar-se nesta festa
Em camisa de Vênus noite e dia!

Madame CASTERA! que coisa é esta?
Pois há tanta tristeza na alegria?
Musa! acaba com isto... e grita tanto
Que as fêmeas fujam, trêmulas de espanto!

Que vieram fazer na minha terra
As mulheres da Bélgica, da França,
Da Alemanha, da Itália, da Inglaterra,
Todas aqui, num colossal avança...
Mensageiras da sífilis, que aterra
Pelo horror do contágio, além da herança,
Antes vos enforcásseis na toalha
Com que enxugais a esporra que se espalha!

Putaria fatal, que a porra esmaga!
Engalica de vez o cono imundo
Daquelas que a SUSANA mais afaga
Por lhe meter a língua mais no fundo...
...Mas é infâmia demais! CHICA GONZAGA!
Faze dançar as almas do outro mundo...
DEIRÓ! arranca o teu pendão colosso!
SUSANA! fecha-o dentro do teu poço!

Madame Susana de Castera, citada ao lado de Chiquinha, era a personagem mundana mais famosa da cidade, quase uma instituição. Francesa, é evidente, teria chegado ao Brasil como atriz do Alcazar. Algum tempo depois tornava-se proprietária de uma "pensão de artistas" onde explorava a prostituição. Era por todos venerada como uma deusa pagã. Ninguém tinha na cidade mais prestígio e fama do que ela, nem Dom Pedro.

A crônica mundana do Rio registra uma história curiosa da fama dessa cocote (3.Veja-se EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo. 2 ed., Rio de Janeiro, Conquista, 1957, pp. 85-6.). Era ainda no tempo do imperador e a circulação de veículos pela estreita Rua do Ouvidor estava proibida por regulamento. Um dia, ao ver uma carruagem que pretendia passar, o guarda de serviço interditou a sua entrada. Saltou do landau um elegante e autoritário cavalheiro para dizer que o carro passaria sim, porque era do Paço. Inflexível no cumprimento da ordem recebida, o urbano respondeu com a maior tranqüilidade:

"- Nem que o carro fosse de Susana! Não passava."

Assim como Susana personificava a prostituição, Chiquinha Gonzaga representava a dança. Numa fase em que a música é basicamente música de sala de visitas, e a dança é um grande ornamento da vida social, ninguém conhecia melhor que ela a fórmula do sucesso no gênero de dança de salão. Só ela era mesmo capaz de fazer "dançar as mimas do outro mundo..."

A sua música "faria dançar as próprias árvores se a autora quisesse, um dia, transformar a floresta num salão de baile!" Pois era "irrequieta, festiva, saltitante, diabina, capaz de seduzir uma dúzia de cardeais se for chorada em regra, à meia-noite, por três seresteiros matriculados, defronte do Vaticano". (4.ANDRADE, Avelino. Op. cit. p. 93.)

A popularidade conquistada por Chiquinha pode ser depreendida dessa reportagem que lhe foi dedicada anos mais tarde (Correio da Manhã, 9/7/1911):

"Chiquinha Gonzaga, como ela era chamada, gozou lá pelos tempos em que a monarquia precipitava para o ocaso sua época de notoriedade, no gênero de música dançante; escrevia tangos, habaneras, chulas e maxixes. No maxixe ninguém lhe levava as lampas. De cada vez que o editor punha à venda uma nova composição da Chiquinha, havia nas casas de família, nos clubes dos bairros aristocráticos e da Cidade Nova forte rebuliço. As moças não dançavam senão aos repeniques que a Chiquinha escrevia, sempre com poucos acidentes em clave; os rapazes presenteavam as namoradas com músicas de Chiquinha; as charangas carnavalescas, os tocadores de violino e harpa deliciavam os bebedores de café, com as inspirações bailantes de Chiquinha. Por toda parte onde a gente topasse um cego a esfregar rabeca ou assobiar na flauta, ouvia-se infalivelmente a música da famosa Chiquinha Gonzaga."

No maxixe ninguém lhe levava vantagem. A dança nacional merecia da compositora uma atenção toda especial, não estivesse ela empenhada permanentemente em abrasileirar o que encontrasse pela frente.

E esse era o caso do tango e do maxixe. Antes de mais nada é preciso que se distinga o gênero musical tango do seu correspondente coreográfico, o maxixe. Embora hoje em dia o vocábulo refira-se à música popular dos argentinos, o tango foi no Brasil um dos gêneros musicais que mais se prestou à nacionalização da nossa música popular. Originário da Espanha - precisamente da Andaluzia - chegou nas Américas na década de 1860. Na Argentina sofreu fusão com a habanera cubana e a milonga local, nacionalizando-se cedo, e nas primeiras décadas deste século lançava-se internacionalmente como tango argentino. No Brasil, onde teria chegado na mesma época, ele fundiu-se também com a habanera cubana e mais a polca e o lundu. Na década de 1870 já começava a exibir evidentes sinais de nacionalidade brasileira.

O primeiro compositor nacional a ocupar-se com o gênero foi Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), segundo consta, ao rubricar como tango a composição Olhos matadores em 1871. Chiquinha Gonzaga, amiga do maestro e trompetista - em casa de quem costumava reunir-se

para alegres noitadas musicais - trabalhou desde cedo o gênero. Seu primeiro tango, Sedutor, alcançou o sucesso logo depois de publicado. Em outubro de 1877 "foi com maestria executado pela excelente banda que tocou durante os festejos do feliz regresso de SS.MM. Imperiais. Fez-se ouvir no coreto da Praça do Comércio, sendo muito aplaudido pelo público". (5.Anúncio do editor em Jornal do Commercio, 9/10/1877. Em novembro Sedutor Já estava em 3ª edição, segundo o mesmo jornal.)

Neste tango dedicado a Mesquita, talvez a primeira referência impressa à palavra "choro" Chiquinha Gonzaga foi sem dúvida o compositor brasileiro que mais trabalhou o tango com preocupação nacionalizante. Aqui um outro exemplo.

Ela preparava o caminho para uma forma mais definida de música nacional. Na sua obra o tango já traz indícios de brasilidade; preparava-se para virar samba.

Também o fato de escrever partitura para o teatro ligeiro a impulsionava nesse sentido, pois era quase inconcebível uma peça que não acabasse com o delirante maxixe. A sua contribuição ao gênero é hoje incontestável:

..."a compositora e pianista Chiquinha Gonzaga desempenhou ação decisiva na fixação do maxixe." - Mozart de Araújo.

"Chiquinha Gonzaga fez e promoveu maxixe. Nazareth, não!!! Se alguém dançou o 'Brejeiro' como maxixe, Nazareth nada tem com isso..." - Baptista Siqueira.

"O maxixe foi o primeiro passo dado para a nacionalização da nossa música popular (...) Chiquinha Gonzaga, a grande maestrina brasileira, compreendeu perfeitamente o ritmo desse gênero musical. As várias facetas esplêndidas de seu talento, espargiram estonteantes harmonias, cadenciadas em surpreendentes ritmos." - Mário de Andrade.

"Compuseram polcas todos os nossos músicos populares e alguns deles como Callado e Chiquinha Gonzaga nela fixaram elementos do que, depois, no maxixe, na marcha e no samba, se caracterizaram como música carioca." - Luciano Gallet . (6.Citados por EFEGÊ, Jota. Maxixe - a dança excomungada. Rio de Janeiro. Conquista, 1974, respectivamente às páginas 41, 48 e 44. Luciano Gallet é citado, sem referência à fonte, por MARIZ, Vasco. A canção brasileira (erudita, folclórica e popular). 2 ed., Rio de Janeiro, EC - Serviço de Documentação, 1939, à p. 144.)

Sem dúvida era o gênero mais popular produzido no país no sentido de que expressava a cultura das camadas mais baixas da população. Daí Orestes Barbosa definir genericamente como samba toda a produção musical destinada às camadas populares quando afirma:

"O tango era samba. Havia medo de dizer o vocábulo, como já antes haviam sido polca, lundu e maxixe todos os sambas do tempo do Imperador." (7. BARBOSA, Orestes. Op. cit. p. 18.

CAPÍTULO XIV

AINDA ATRAENTE

Tipo bem brasileiro - um mundo de sedução nos olhos, morena, cabelos negros, ligeiramente ondulados - ela foi, realmente, uma mulher irresistível. Em seu redor vivia, sempre, grande número de admiradores.
Barros Vidal (*VIDAL, Barros. "Precursoras brasileiras". Rio de Janeiro, A Noite, s.d., p. 198.)

Os que conheceram Chiquinha Gonzaga pessoalmente a partir do início deste século, nunca se esqueceram de mencionar a presença constante e dedicada do seu filho João Batista Gonzaga, ou simplesmente Joãozinho para os íntimos. Recordá-la na sua maturidade e velhice significa para estas pessoas dar testemunho também da existência dele , e sua veneração pela maestrina. O jornalista Benjamim Costallat (Jornal do Brasil, 2/3/1935) registrou estas impressões:

"Muito idosa, mas os olhos vivos de inteligência, de ironia e bondade, com o vestido sombrio e o seu chapéu preto, sempre ao braço de "seu filho, formando um casal comovente pela sua beleza moral e pelo exemplo admirável de ternura que eles irradiavam, D. Chiquinha fazia constantemente o seu passeio perto dos teatros do velho Rossio (Nota: Praça Tiradentes), teatro também de suas glórias. Foi assim que a vi muitas vezes. E dela guardei uma recordação de encanto e respeito por uma velhice, porque havia alguma coisa de muito forte e de muito vivo, talvez dada pela felicidade criada pela dedicação do filho exemplar..."

E arrematou dizendo que, com quase oitenta e oito anos, "D. Chiquinha Gonzaga parecia não ter conhecido a velhice..."

De onde vinha essa impressão? Quem era João Batista Gonzaga.

Ao retornar de uma viagem de alguns meses pela Europa - em 1902 - Chiquinha desembarca trazendo de Portugal o filho João Batista. A todos a quem passa a apresentá-lo causa estranheza. Ninguém ousava no entanto fazer indagações e desvendar sua vida privada.

"Quem é este rapaz? Como ele surgiu se ninguém nunca viu a Chiquinha grávida? Ela o teria tido em Portugal? Pois o sotaque dele é português! Mas se esta foi sua primeira viagem à Europa! Teria sido criado lá? Também é possível que não seja exatamente filho, que o tenha adotado, quem sabe?, de Chiquinha tudo se pode esperar! E os maridos que ela teve? Pode ser filho de um deles. Ninguém sabe nada da vida dela. Dizem que é de uma boa família... é até parenta do Duque de Caxias!"

Estes e outros comentários foram feitos por seus contemporâneos. O caráter altivo e a distância com que se mantinha dos outros funcionavam como uma barreira intransponível à curiosidade alheia. Além disso o comportamento do rapaz era a melhor resposta que podia dar a todos.

Chiquinha e João Batista conheceram-se no Rio de Janeiro. Ele 16 anos de idade, ela 52. Ainda em 1899.

Neste ano ela tomou-se sócia honorária - por proposta-convite do presidente José Vasco Ramalho Ortigão - do Clube Euterpe (antigo Estudantina), funcionando na Rua do Teatro n.º 33 - sobrado. O clube agrupava rapazes interessados em música, organizava concertos e soirées lítero-musicais e ainda oferecia cursos para diversos instrumentos.

Entre os jovens freqüentadores aquele chamou a atenção da maestrina. João Batista Fernandes Lage, este seu verdadeiro nome, era português de nascimento e chegara ainda rapazinho ao Rio de Janeiro onde tinha um irmão mais velho, Francisco Fernandes Lage, estabelecido no comércio como alfaiate de uniformes militares com loja à Rua Larga n.º 7 (atual Rua Marechal Floriano) (1.Além de relatos pessoais de alguns familiares e de contemporâneos, a verdadeira identidade de João Batista (1883-1961) ficou registrada em inúmeros documentos deixados no arquivo ou levantados em outras fontes. Em 1937, ele obteve um registro de nascimento como João Batista Gonzaga, filho de Francisca Edwiges Neves Gonzaga e Jacinto Ribeiro do Amaral. Entre a documentação que reunimos consta a foto da sua verdadeira mãe, portuguesa, doada à autora, por sua viúva.). Músico, amador embora, é presenteado com uma valsa da compositora onde recebe o tratamento de colega.

Logo depois, na qualidade de diretor de harmonia do clube, é colocado à disposição da maestrina, já assumindo a direção dos concertos, para juntos organizarem um grande concerto a se realizar meses depois.

Um depoimento precioso de como era e se comportava aquela mulher madura mas ainda cortejada nos é dado pelo jornalista Gastão Penalva (Jornal do Brasil, 18/10/1939) que a conheceu quando criança, sendo ele filho de Ernesto Sousa, parceiro da compositora em cançonetas famosas no final do século. No Andaraí, onde morava a família, tinham eles construído um galpão para espetáculos de teatro amador e se reuniam também em saraus musicais.

"Aos sábados, depois das portas comerciais fechadas, o que vale dizer, depois das onze da noite, chegava a ótima Estudantina Euterpe, de moços finos e educados que trabalhavam no Parc Royal (Nota: conhecido estabelecimento comercial). Com eles, dirigindo o grupo, palreira e jovial, vestida meio a homem, vinha Chiquinha Gonzaga. Confundia-se com os rapazes. Pouco se distinguia deles, com o rosto moreno e satisfeito, o sorriso simpático a sublinhar a expressão dos lábios, um petulante canotier à cabeça grisalha, e o seu inseparável broche de ouro com o primeiro compasso da Valquíria, a sua melhor valsa.

"Entrava, em alarido de festa, abancava o piano e dava início àqueles memoráveis concertos em que se enalteciam os méritos do seu afinado conjunto. Estava muito em voga o buliçoso samba de Chiquinha que tanto se celebrizou na política e na sociedade (Nota: o tango Corta-jaca)... Com isso, a grande musicista amava rematar os seus programas, e punha-se ao teclado, extasiada, a boca semi-aberta num gozo indescritível..."

Foi esta mulher transbordante de sensualidade que exerceu imediato fascínio no jovem músico. Sutilmente, ela agora o presenteia com um fado português intitulado Desejos, com versos de Esculápio, pseudônimo do poeta português Eduardo Fernandes. Trata-se de canção de um romantismo semi-erótico bastante sugestivo.

O passo seguinte foi dado por João Batista ao oferecer-lhe uma foto.

Chiquinha se envolve cautelosa mas decididamente. Tivera antes relações amorosas fortuitas mas sempre mantendo sua vida pessoal resguardada. Protegia tanto a sua privacidade da curiosidade pública que, com exceção do tempo em que esteve casada, jamais admitira escravos ou empregados para o seu serviço doméstico. E isso num tempo em que os trabalhos caseiros eram dificultados pela extrema precariedade dos serviços públicos. Não havia nem água encanada. Verdade que só amara mesmo João Batista Carvalho. Se resolveu abandoná-lo foi

porque seu amor-próprio era mais forte que o amor por ele. Seu orgulho pessoal jamais permitira humilhações. Talvez pela humilhação original do nascimento bastardo, quem sabe...? De qualquer forma continuou discreta e secretamente a amá-lo. E a alimentar fantasias de retorno, quando então seria ela a senhora.

E agora, esse rapaz... João Batista. Coincidência... O mesmo nome. E a veneração. Também João como seu filho, o Gualberto. Este sim, companheiro de todas as lutas e amor extremado.

Nos primeiros meses João Batista e João Gualberto se conhecem e tornam-se amigos, ligados que são pela paixão musical.

E assim, em Portugal, dois anos depois, Chiquinha e Joãozinho já se apresentavam como mãe e filho. A relação é inteiramente assumida quando regressam ao Brasil, passam a viver juntos e enfrentam a sociedade. Se a moral da época não era capaz de compreendê-la, a maturidade lhe assegurava um álibi perfeito. O mascaramento da situação através da maternidade era uma saída perfeitamente aceitável aos padrões da moralidade pública reinante. Atendia a uma exigência das normas sociais e preservava a sua vida íntima, se não da curiosidade, ao menos da desaprovação. Este, como de resto todos os outros obstáculos, Chiquinha transpunha com serenidade. Viveram realmente felizes, até que a morte - dela - os separou.

CAPÍTULO XV

O ABRE ALAS, O HINO CARNAVALESCO

Quem entruda seu amo
sinal de intimidade
Iaiá, entrude a ioiô,
Para lhe ter amizade.
É de iaiá, é de ioiô
Quem qué entrudá seu amô...
Pregão das vendedoras de limão-de-cheiro.

No começo era o entrudo, um verdadeiro carnaval de água. Limões-de-cheiro, gamelas de água, seringas (de folhas-de-flandres) se encarregavam do dilúvio que transformava as ruas do Rio quase em um prolongamento da Baía de Guanabara. Farinha de trigo, pó de sapato, alvaiade e piche completavam esses banhos coletivos, a brincadeira suja e violenta. O enorme consumo de água era alertado pela imprensa. Nesses dias todos abandonavam a seriedade para jogar o entrudo. As mulheres mostravam-se implacáveis em molhar os cavalheiros. "As moças brasileiras têm gênio melancólico e vivem retiradas - observou um estrangeiro - mas nesta época parecem mudar completamente de índole, e, durante três dias, sua gravidade, sua natural timidez se apagam em risadas sem fim." (1.Observação feita por Ferdinand Denis, membro da comissão francesa trazida por D. João VI, e citado, sem referência à fonte, por LIRA, Mariza, Calendário folclórico do Distrito Federal. Rio de Janeiro, Secretaria Geral de Educação e Cultura, s.d., p. 56.)

Nos salões a sociedade se divertia com os bailes mascarados, organizados em hotéis e teatros (o clube só iria aparecer depois). As orquestras atacavam os gêneros populares mais em voga. O teatro Cassino, por exemplo, anunciava para o baile do carnaval de 1877 habaneras dengosas, quadrilhas prometedoras, valsas escolhidas, mazurcas quebradiças e polcas crepitantes.

Em 1853, por determinação do chefe de polícia, o entrudo estava proibido. Isso não significou o seu desaparecimento definitivo, mas só a partir daí pôde entrar em cena o carnaval propriamente dito.

Até então a festa de rua era sem melodia e sem ritmo. O barulho ficava por conta de vaias, vozerios e brigas. Por volta de 1852, o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes saiu às ruas apresentando uma novidade: em grupo tocavam bombos aos gritos de "zé-pereira". Estava criada a percussão e introduzia-se assim no carnaval uma das características mais fortes desta festa.

Mas música realmente ainda não tinha ocorrido a nenhum compositor. A não ser que consideremos como canção carnavalesca o estribilho que o país inteiro passou a cantar. É que em 1869 a companhia do empresário Heller resolveu representar "O zé-pereira carnavalesco/Coisa cômica que se deve parecer muito com Les pompiers de Nanterre/arranjada pelo artista F.C. Vasques". Tratava-se de uma paródia à opereta de Offenbach, em ato único, onde quatro atores abriam o espetáculo imitando o zé-pereira do Nogueira que, comovido, assistia da platéia. Eram: Joaquim Madruga (funileiro e que toca

clarineta, para maçar o próximo, nos dias de carnaval), João Pimpão (charuteiro, tocador de zabumba, pelo mesmo motivo), José da Véstia (vendedor de galinhas e tocando caixa de rufo por sua conta e risco) e Manuel Ferreiro (assoprador de fagote, para prejuízo dos tímpanos da humanidade).

Cantavam, ao tempo em que tocavam seus instrumentos:

E viva o zé-pereira!
Pois que a ninguém faz mal
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval!
Zim, balada! Zim, badala!
E viva o carnaval!

(2. Veja-se o texto completo em FERREIRA, Procópio. O ator Vasques. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1979, pp. 401-9. Também sobre o zé-pereira e sua contribuição "retumbante" ao carnaval veja-se FAZENDA, José Vieira. Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 88, vol. 142, pp. 291-6.)

Além do teatro, as sociedades carnavalescas - Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos - adotaram a novidade e deram entrada a ela em seus salões. É ainda da década de 1850 a criação das grandes sociedades e dos seus desfiles ou préstitos, como chamavam.

Mas no final do século a expressão mais popular do carnaval de rua era o cordão. Surgido na década de 1880 estendeu-se rapidamente como fenômeno de bairro e, no começo deste século, já existiam mais de 200 entre a Urca e o Caju. O cordão era o próprio carnaval entendido como núcleo irredutível da folia carioca, no dizer do cronista João do Rio.

O seu crescimento acelerado pode ser entendido em função do espírito associativo que o carioca começava a conhecer. Era para as massas o correspondente do clube político para o senhor, e até mesmo das sociedades carnavalescas para os mais bem situados socialmente. Parece também significativo observar que o crescimento dos cordões carnavalescos se dá paralelo à campanha abolicionista. É a fase das agremiações, do desenvolvimento de um estilo de vida mais urbano, de uma mais intensa participação social e, portanto, do agrupamento de indivíduos com interesses comuns. Assim eles se reuniam com antecedência para se divertir e criticar os fatos que mais os impressionavam, pois a crítica era uma característica tão forte dos cordões que parecia mesmo sua única finalidade. Afinal o carnaval era "o sagrado dia do Deboche ritual", e assunto nunca faltou para o folião/cidadão.

Cada cordão tinha suas cores definidas e usava instrumentos de percussão. Nos títulos era comum qualificativos como "caprichosos" e "teimosos" ou nomes de plantas e flores. Também se preocupava em maravilhar com ouro, prata e diamante e utilizá-los como título. Algumas destas características se mantiveram durante o processo evolutivo que transformaria o cordão em rancho e este nas escolas de samba modernas.

Na rua dançava-se ao som de baterias cadenciadas e entoava-se canções monótonas, bruscas pela pobreza melódica e sem harmonia. Valia tudo: cantigas de roda, hinos patrióticos, canções folclóricas, trechos de óperas, árias de operetas, fados lirós, quadrinhas musicadas na hora e até marcha fúnebre. (3.Veja-se a este respeito ALENCAR, Edigar de. O carnaval carioca

através da música. 3ª ed., Rio de Janeiro, F. Alves, Brasília, INL, 1979.). Muito comum era cantarem chulas. Uma inclusive, a chula do velho, atravessou o tempo:

O raio, ô sol
Suspende a lua
bravos ao velho
que está na rua.

Também havia as bandas tocando os gêneros de música de salão e muito vozerio, principalmente de mascarados espirituosos.

No final do século os cordões já entoavam algumas canções, ora de empréstimo, ora improvisadas, e era comum se utilizarem de uma marcha, com versos pedindo para abrir alas e apresentando o nome do cordão.

Enquanto isso se dava na rua, os salões mantinham seus bailes. Todos os teatros organizavam bailes mascarados. Sempre atenta a tudo que a rodeava Chiquinha escrevia músicas especialmente para a festa. Entre elas: O Diabinho, tango carnavalesco, Democrático, tango (cordão dos bichos), Evoé, tango carnavalesco, Viva o Carnaval!!!, polca, etc.

Início do ano de 1899. Morava Chiquinha no bairro do Andaraí onde o cordão Rosa de Ouro tinha a sua sede. Naquela tarde ensaiavam. A maestrina sentou ao piano e compôs uma música inspirada no cordão. Esta atitude banal, por incrível que pareça, ainda não tinha ocorrido a nenhum compositor.

E assim surgia Ó Abre Alas.

Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis)
Eu sou da lira
Não posso negar (bis)

Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis)
Rosa de Ouro
É que vai ganhar (bis)

Era a primeira canção carnavalesca brasileira, que nascia como marcha-rancho. Claro que ela não se preocupou em usar nenhum rótulo; também não era o caso, pois se tratava de alguma coisa original. E certo que ranchos e cordões já se utilizavam de algumas canções, inclusive um tipo de marcha própria para rancho no seu andamento. O que a compositora fez foi fixar definitivamente esse gênero e criar a canção carnavalesca. Com tal antecedência fez isso que só vinte anos mais tarde se firmaria a prática da música de carnaval.

A partir de agora o carnaval ganhava música própria. Mais que um batismo, Ó Abre Alas confirmava o carnaval como festa popular e promovia o seu casamento com a música urbana. Parecia inevitável que carnaval e música se encontrassem num determinado momento dos seus desenvolvimentos específicos para formar o grande espetáculo da nacionalidade brasileira.

Chiquinha Gonzaga foi apenas a promotora desse encontro.

Hoje um clássico do cancioneiro brasileiro, praticamente um patrimônio coletivo, a popularidade conquistada por Ó Abre Alas deve-se muito à sua propriedade, tanto musical quanto coreográfica e até mesmo de intenção. Essa talvez seja a explicação para o vigor que ainda apresenta. Própria inicialmente para acompanhar os passos de seus integrantes em desfile processional - sabemos que sua origem remonta às procissões baianas - a marcha-rancho revela-se mais tarde de grande propriedade em bailes carnavalescos. E isso porque ela tem o dom quase mágico de ser repousante: a pausa lenta fundamental como contraponto às inebriantes músicas carnavalescas. Também os versos não poderiam ser mais precisos, entendidos como um pedido de passagem nas multidões.

De qualquer forma a explicação para a criação original de uma canção para o carnaval por Chiquinha Gonzaga pode ser buscada na sua história de vida. Se Ó Abre Alas resultou num triunfo da espontaneidade de um processo criativo a personalidade de Chiquinha pode tornar isso facilmente compreensível. Sua obra ganha uma nova dimensão quando sabemos que ela atuou num contexto muito ingrato para um compositor.

Se por um lado o país estava ocupado culturalmente e o mercado invadido pela música européia, por outro lado o legado negro mostrava-se vigoroso e a música possibilitava a incorporação do espontaneísmo, uma característica já muito marcante entre os nacionais na segunda metade do século passado. O entusiasmo e a sedução que o brasileiro sempre revelou pela música popular e a sua nacionalização ainda cedo na história da nossa cultura talvez indiquem que, mais do que qualquer outra forma de arte, foi a música que permitiu a manifestação desse caráter espontâneo tão valorado entre os brasileiros.

O fato de ter sido uma mulher a libertária da música popular também é significativo. No caso de Chiquinha a desobediência foi a sua forma de contestar um poder que a esmagava. Não era muito diferente desobedecer um pai, um marido ou uma norma imposta. Ao mesmo tempo que se libertava ela libertava a música. Contrariamente a muitos compositores da época ela foge à alienação dominante. A sua obra distingue-se pela observância do que a rodeia, da captação do que é próximo e desta forma produz com originalidade, dando à música um toque brasileiro.

Numa época em que as classes sociais mantinham seus espaços rigidamente definidos Chiquinha não hesita em trazer para o salão o que era da rua. Mais uma vez a sua história de vida explica o fato dela não temer adotar uma manifestação de rua, como era o carnaval, dar-lhe batismo e reconhecimento. Enfim retirá-lo da bastardia.

Ela compreendia e traduzia musicalmente os anseios das camadas sociais dominadas com a facilidade de quem estava em sintonia com os mesmos sentimentos.

Mas é importante que se diga que ao escrever Ó Abre Alas Chiquinha se adiantou. Ainda não chegara o momento da canção carnavalesca e assim o povo não tomou conhecimento de sua música. Ficou sendo de uso privativo do pessoal do cordão durante algum tempo.

A prova da total despretensão da compositora está no fato de, em 1904, recolher o manuscrito da marchinha e adaptá-la para inclusão numa peça teatral como “maxixe de cordão”.

Em janeiro deste ano o teatro Apolo monta a peça de costumes cariocas de Batista Coelho intitulada Não Venhas!, uma paródia ao drama Quo Vadis?, com música da maestrina. O programa anunciado no Jornal do Commercio do dia 8, noite de estréia, enumera 27 números de

música e chama a atenção do leitor: “Um cordão carnavalesco fantasiado em cena! Um grande maxixe no cordão!” Tratava-se de Ó Abre Alas, usado aqui para servir ao Terror dos Inocentes, cordão do Morro do Pinto.

Esta paródia na verdade é um retrato curioso da vida das camadas populares neste começo de século. Eis a descrição dos personagens segundo o libreto:

(Nero) - Cesar Neri - inspetor policial e presidente do “Cordão Recreativo Carnavalesco Terror dos Inocentes do Morro do Pinto.”

(Petrônio) - Pedrinho - árbitro das elegâncias… do bairro e conquistador jubilado.

(Marcus Vinicius) - Marcolino Vinhaça - português, vendedor de jogo do bicho.

(Chilon) - Chicão - curandeiro e onze letras. (4.Onze letras - alcoviteiro, palavra que se escreve exatamente com esse número de sinais alfabéticos. Personagem freqüente neste tipo de sociedade por cumprir uma importante função de controle social.)

(Tigelínio) - Tigelinhas - “Velho” do Cordão, secreta e rival de Pedrinho.

(Pedro) - Pedrosa

(fazedores de meetings)

(Paulo) - Paulino

(Lucano) - Luciano - fazedor de versos para o Cordão.

(Ursus) - João Urso - capanga, ex-chefe dos nagôs.

(Vitélio) - Vitório - contínuo de secretaria e orador… popular

(Sêneca) - Maneca - professor da aula noturna de primeiras letras.

(Plátio) - Plácido - guarda-noturno.

(Nastázio) - Anastácio - capoeira.

(Eunice) - Eunícia - mulata cozinheira, depois amante de Pedrinho.

(Lígia) - Lídia - costureirinha, nativista de força.

(Actéa) - Galatéa - ex-amante de Neri, agora desprezada.

(Popéa) - Dorotéa - amante atual de Neri, espanhola e lavadeira.

(Nigídia) - Egídia - cozinheira no desvio.

(Cálvia) - Cláudia - ama-de-leite, agora seca.

Época: atualidade

Ação: Morro do Pinto, Laranjeiras e subúrbios.

O primeiro número musical era cantado por Pedrinho, o “árbitro das elegâncias”, e anotado pela maestrina como Choro da Cidade Nova, o pitoresco bairro carioca de onde na década seguinte o samba despontaria para o sucesso nacional. Assim se apresentava o personagem:

Sou aqui nesta zona famosa
O modelo nas coisas do chique!
Ante a minha elegância dengosa
Não há moça por muito famosa,
Que toda babada não fique!
Só nos bons alfaiates me visto,
Ando sempre nas últimas modas!
Os rapazes imitam-me nisto,

Mas aos pés não me chegam, está visto!
Sou o centro de todas as rodas!

Uso um óleo de amêndoas, quinado,
No bigode, topete e pastinhas!
O chapéu trago-o sempre de lado…
Sou no pinho moleque sarado
E sou grande cantor de modinhas!

Onde há choro sou certo, não falto,
E no trinque, dou sempre um sortão!
É botina inteiriça e de salto
P'ra me pôr mais comprido, mais alto…
E uso calça a seu Santos Dumão!

Quando vou para o belo de um choro
Apresento-me só neste luxo.
Não conheço um rival no namoro,
Pois comigo não há desaforo,
Sou um cabra que agüenta o repuxo.

Numa sala marcando quadrilhas:
Balancé! sou mestrão, não me encolho.
Ao me verem fazer maravilhas.
As mamães já murmuram às filhas:
- Vocês abram, meninas, o olho.

Se me escutam nas tais serenatas,
Quando eu choro nas cordas do pinho,
Das janelas murmuram mulatas,
Que para mim nunca foram ingratas:
Ai machuca, machuca Pedrinho!

A melodia de Ó Abre Alas aparece ainda no primeiro ato cantando em coro com os seguintes versos:

Viva o Cordão!
Terror dos Inocentes! (bis)
Pessoá bãozão
Pessoá decente (bis)

Nós somos cabras,
De escorar a joça, (bis)

Não renegamos
A bandeira nossa. (bis)

"Pessoá bãozão" consta do libreto e da música impressa porque no manuscrito original a compositora grafou pessoá brigão.

Era o carnaval começando a despontar como tema nos palcos dos teatros, filão depois explorado à exaustão. Para se ter uma idéia dos gêneros musicais utilizados numa peça desse tipo, nitidamente popular, enumeramos os encontrados nos manuscritos da maestrina: choro, dueto recitativo, lundu, dobrado carnavalesco (Ó Abre Alas, também apresentado como maxixe de cordão e conhecido como marcha), modinha, chula, marcha, hino maxixe, valsa, fado português, giga espanhola e samba.

A peça estreou em janeiro. Neste carnaval de 1904 encontramos anúncios curiosos de baile à fantasia e espetáculo. Isto mesmo, baile precedido de espetáculo de atrações.

No Teatro Apolo se apresentava pela primeira vez os espetáculos-bailes. A peça Não Venhas! já havia saído de cartaz e retornara O Esfolado, revista de Vicente Reis e Raul Pederneiras, sucesso nos meses anteriores, também musicado pela maestrina. No dia 12 de fevereiro já se preparava "feericamente o elegante salão do teatro" para os quatro espetáculos-bailes.

No dia seguinte o teatro abria as portas para a apresentação dos dois primeiros atos de O Esfolado e anunciava para "as 11 horas em ponto entrada triunfal das distintas sociedades Democráticos, Fenianos e Políticos e mais um enorme número de cordões que se tiverem tempo, também, virão maxixar no teatro Apolo, salientando-se entre to dos o GRUPO TERROR DOS INOCENTES (do Morro do Pinto) formado pela fina flor da rapaziada cá da casa, que pintarão a saracura e o frade (de S. Bento) no meio do salão. Arrocha minha gente! Maxixe em penca! Depois, quando a coisa estiver mesmo quente e o pessoal da fina roda estiver todo em roda viva, os clarins estridentes anunciarão o invencível Clube do Pega o Cão formado por um grosso pessoal sem vintém que agora tem arame até para apanhar cachorros."

A banda de música prometia a execução de saltitantes valsas, polcas, quadrilhas, mazurcas, schottisches e anunciava-se também com grande destaque para ser dançado por todos os mascarados o famoso Cake-Walk. Esta dança norte-americana, a primeira que encontramos referência, chegava ao Brasil para ser acolhida com alarido, obter algum sucesso (ainda em 1906 estava em voga) e cair no esquecimento.

Também o Teatro Recreio Dramático anunciava "4 espaventosos e popularíssimos bailes". Sábado, 13 de fevereiro, "1.º deslumbrante, desopilante, mirabolante e eletrizante BAILE À FANTASIA com a assistência de diversas sociedades e Grupos de foliões, entre os quais se podem destacar os seguintes: Estrela dos Navegantes, composto de marmanjos e ninfas, que entrará às 10 horas. Grupo de bebês, intitulado Mamãe quero água. Grupo de 15 odaliscas, intitulado Servas do Amor. Grupo de machocazes, intitulado Terror dos meninos que mamam e muitos outros que desejam ocultar o nome para surpresa.

"Às 11 horas, em cena aberta, onde se ostentará brilhante decoração dar-se-á uma amostrinha do que há de ser o Cá e Lá, a grande novidade que, para breve, se anuncia.

Quem amor não conheceu,
Quem nas danças não pulou,

Dizer pode que viveu,
Mas, de certo, não gozou!

Viva, pois, a pagodeira,
Leve o demo vis paixões,
Que na terra brasileira
Só se encontram foliões!

Cake-Walks, polcas e tangos
Vai haver em profusão,
Fora cinco ou seis fandangos
De quebrar "té ir ao chão!"

"Num coreto, construído no centro do teatro, a banda do 3.º Batalhão da Brigada Policial desencadeará as mais saltitantes valsas, polcas, mazurcas, quadrilhas e sobretudo dengosos tangos dos mais populares."

Este era o repertório musical do carnaval de salão. O dengoso tango já era o samba que se prenunciava…

Cá e Lá, revista da qual a compositora participava, entraria em cartaz um mês depois. Para o sucesso! Aliás, nesse período, Chiquinha era um sucesso. Sua música estava em toda a cidade.

E o carnaval continuava. Só que agora incorporava a singela marchinha de Chiquinha Gonzaga.

CAPÍTULO XVI

EM PORTUGAL

Tudo se conjuga para que Lisboa "1900" seja assaz castiça.
Manuel Pedro Rio-Carvalho (*RIO-CARVALHO, Manuel Pedro. Introdução ao catálogo Lisboa nos princípios do século; aspecto da sua vida e fisionomia na coleção de postais ilustrados da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977, p. 9.)

Diante dos grandes centros europeus Lisboa apresenta na primeira década do século um tal acanhamento cosmopolita que beira mesmo a castidade. A obra literária mais popular nessa entrada do século, A Severa (1901) de Júlio Dantas, é por muitos encarada como escandalosa.

A vigência do regime monárquico - até 1910 - emprestava à Corte um gosto pela arte culta. De qualquer forma, intensos contatos com o Brasil faziam com que houvesse na esfera artística grande intercâmbio de companhias teatrais, músicos e escritores que cruzavam o oceano continuamente. Era também comum que se estabelecesse temporária ou definitivamente no país de adoção. A freqüência com que faziam isso obrigava a imprensa a usar o qualificativo "patrício" sempre que se referia a um artista nacional.

Ainda em 1900 o maxixe chega a Lisboa, integrando a montagem da revista de costumes cariocas A Capital Federal de Artur Azevedo. A novidade da dança provoca um alvoroço - de curiosidade. Nada mais que isso. Só em 1908, quando a dupla brasileira Os Geraldos a reapresentam, é que os portugueses deliram. E um exemplo pitoresco, tanto do sucesso quanto do intercâmbio, é a revista que aparece no seguinte, Fado e Maxixe, escrita pelo brasileiro João Foca (Batista Coelho) e o português André Brun. (1.Sobre o teatro de revista em Portugal veja-se o excelente estudo feito por SANTOS, Vítor Pavão dos. A revista à portuguesa; uma história breve do teatro de revista, Lisboa, Edições O Jornal, 1978.)

Em abril de 1904 Chiquinha, acompanhada de Joãozinho, embarcava no vapor Amazonas com destino a Portugal. Era a sua segunda viagem. Anuncia que vai até a Itália e queixa-se da saúde. Não era uma viagem de trabalho, como também não fora a primeira. Procurava apenas repouso. Desta vez permaneceu alguns meses em Lisboa procurando manter-se como turista.

Levara do seu editor Manuel Antonio Gomes Guimarães uma carta de apresentação para Júlio Neuparth, homem ilustre no meio musical da cidade, co-proprietário da loja e editora Neuparth e Carneiro e também do importante Salão onde efetuava reuniões musicais. (2.Júlio Cândido Neuparth (1863-1919) era professor de harmonia do Conservatório Real de Lisboa, crítico musical do Diário de Notícias, no momento secretário do Conselho de Arte Musical, editor comerciante estabelecido à Rua Nova da Almada números 97 e 99, no bairro do Chiado. No Salão Neuparth foi composta pelo maestro Alfredo Keil a música A Portuguesa, mais tarde o Hino Nacional do país.). Chiquinha no entanto preferiu manter-se anônima até que uma casualidade fez com que Neuparth descobrisse naquela senhora que freqüentava a loja a autora de músicas à venda ali e conhecidas no país. Tornaram-se amigos.

Mas Chiquinha retorna ao Brasil e só em julho de 1906 está novamente em Lisboa, agora para uma permanência mais longa. Parece que sua intenção não era trabalhar pois instala-se no distante bairro de Benfica. É muito provável que sua decisão em afastar-se por um tempo do Brasil se prendesse a razões de ordem estritamente pessoal e familiar. Cobravam-lhe

responsabilidades que ela não se sentia obrigada a cumprir. Dedicava-se integralmente à música e nada era capaz de afastá-la da carreira que havia traçado para si própria, contra todos, e à custa de muitos sacrifícios.

Em Benfica, ao lado de Joãozinho, atravessa dias calmos. Passa a freqüentar a Igreja N. S. do Amparo, próxima à sua casa. E a pedido do prior começa a tocar o órgão aos domingos para acompanhar a missa dos fidalgos ao meio-dia. Os saloios reclamam e ela atende também esta cerimônia pela manhã. Consta que certa vez executou o Trovador durante o ofício e excedeu-se no momento da elevação da hóstia. Recebeu através de Joãozinho um recado do pároco:

"- Ó menino João, diga à senhora sua mãe para não tocar mais o Trovador durante a missa. A emoção dominou-me a tal ponto que cheguei a perder o sentido das preces e tardei em dar comunhão aos fiéis!"

Durante os primeiros tempos apenas descansa, passeia e visita membros da família Fernandes Lage residentes na capital (a mãe do rapaz morava numa pequena aldeia próxima à cidade de Braga). Aos poucos começa a participar mais ativamente da vida cultural. No ano seguinte já oferece músicas para integrar concertos e começa a escrever a instrumentação de uma peça. Fazia amigos e preparava ambiente para uma maior participação em 1908.

Sua primeira colaboração teatral foi a inclusão de um maxixe na "revista animatógrafa" Salão do Tesouro Velho de André Brun, considerado "um famoso ironizador dos costumes alfacinhas". Sem título - o programa registra apenas Maxixe -, foi apenas cantado pela atriz portuguesa Hermínia Adelaide. Não teria um parceiro para acompanhá-la na dança?

Logo depois escreve a partitura completa para uma revista. Trata-se de A Batota do consagrado revisteiro Baptista Dinis. O público mostrou-se tumultuoso mas a imprensa fez referência especial à maestrina "que lutou com um gênero para o qual o público português é particularmente exigente".

Em novembro de 1908 é representada a revista Cá e Lá adaptada ao meio português por um dos autores do texto original, Tito Martins, que se utilizou da exposição que ocorria no Rio de Janeiro como tema. Só uma parte da música original foi aproveitada e Chiquinha cuidou de reescrevê-la.

Durante a temporada de inverno a companhia do Teatro Águia Ouro do Porto se revezou com a do Teatro Avenida de Lisboa, quando esta montou duas peças musicadas por Chiquinha para apresentação naquela cidade. A primeira era a ópera cômica As Três Graças de Augusto de Castro e a segunda teve a estréia antes no Teatro Avenida de Lisboa.

Esta foi, entre todas, a que trouxe maior sucesso para a maestrina, na capital portuguesa. Tratava-se da ópera cômica ou, como quer o reclame, peça fantástica em três atos, A Bota do Diabo, texto do carioca Avelino de Andrade com quem Chiquinha viria a colaborar mais tarde em duas outras peças já no Rio de Janeiro. A imprensa de Lisboa chegou a afirmar tratar-se do maior sucesso dos palcos portugueses na temporada. A revista Arquivo Teatro criticou violentamente o texto, acusando-o de monótono. Esta não foi a opinião do Diário Popular, para quem "toda a peça, que é alegre e muito recheada de calemburgs, decorre no meio de constantes gargalhadas, conservando o espectador, mesmo o mais bisonho, com um aspecto prazenteiro e muito à vontade". A música recebeu elogios unânimes; apenas o crítico do jornal Época achou que tinha maxixes demais.

Durante sua permanência em Lisboa recebe a visita de Juca, seu irmão, de passagem pela

cidade. No momento, cônsul do Brasil na cidade de Glasgow (Escócia), teve sua presença registrada pela imprensa por ser amigo do poeta e escritor Cândido de Figueiredo (1846-1923), membro da Academia Real das Ciências.

Mas deixemos que a própria imprensa de Lisboa nos dê uma idéia do que acontecia. Em longo artigo dedicado à maestrina e assinado por Madeleine Frondoni Lacombe no jornal português Novidades (8/8/1908) ela é apresentada:

"D. Francisca Gonzaga é uma senhora brasileira, cujo talento musical honra a mulher na sua terra. Esta senhora compõe música com a máxima facilidade e orquestra ela mesma os seus trabalhos. (...) É muito estimada e apreciada no seu meio, onde tem um nome. Entre nós, também o vai tendo, pois já muita coisa conhecemos que a distingue. Quase tudo quanto os célebres duetistas brasileiros Geraldos cantam é música da maestrina Gonzaga. Uma peça que se representou na Trindade também tem música desta senhora e sem lisonja afirmamos que nos agradou imenso, apesar das más condições e mil torturas que lhe infligiram. A apresentação que fazemos desta ilustre senhora, nestas muito simples linhas, é uma pequena exteriorização da grande admiração que nos inspira uma mulher de súbito valor, não somente como compositora musical, mas também nas suas superiores qualidades de coração, que se revelam em muitos atos particulares da sua vida, cheios de abnegação. (...) É modesta e simples como o são todos os que possuem realmente talento. É espirituosa e alegre na aparência, pois no seu íntimo é triste como todos aqueles que se dedicam - e as dedicações só acordam ingratidões. De algumas tem esta senhora sido vítima entre nós, o que é deveras para lamentar, pois deveríamos sempre ser amabilíssimos para com os brasileiros e principalmente para com uma senhora, e ter em vista que o Brasil tem gentilezas infindas para com os portugueses que o visitam!"

Que ingratidões vinha sofrendo Chiquinha? Continuemos:

"A maestrina D. Francisca Gonzaga pertence a uma ilustre família, nobre, de alta linhagem, os Mantuas (sic). Seu irmão é um apreciado escritor brasileiro, o dr. J.B.N. Gonzaga Filho, cônsul do Brasil em Glasgow, muito elogiado e conhecido pelo nosso publicista e distintíssimo escritor português o dr. Cândido de Figueiredo. Acabamos de ler um dos seus livros intitulado Afetivas, que muito nos agradou pela singeleza e espontaneidade que denotam o fino espírito e sentimentalidade do seu autor. É o digno irmão de sua irmã, ambos artistas de grande mérito."

Era a primeira vez que alguém vinha de público alegar a origem familiar da maestrina situando-a como nobre, quase a reclamar a sua aceitação social. E além disso usando como aval o prestígio do seu irmão e do ilustre português, seu amigo.

Ao terminar o artigo - do qual estamos transcrevendo apenas uma parte - não escapa à jornalista o lado maternal da compositora, externado na sua relação com Joãozinho:

"Que a maestrina D. Francisca Gonzaga aceite estas mal alinhavadas linhas, ao correr da pena, como simples homenagem ao seu belo talento, à sua fina inteligência e ao seu coração de mulher e de mãe, boa e simples, não esquecendo jamais, no meio dos seus trabalhos, que tem filhos a quem adora e pelos quais a sua alma sempre vibra em ardente afeto".

Neste ano Chiquinha participa ainda de atividades beneficentes em favor de crianças vitimadas por um terremoto em Ribatejo. Participa de um concerto e escreve uma marcha para banda intitulada O Século, dedicada ao jornal do mesmo nome que liderava a campanha, oferecendo a música para ser vendida em favor das vítimas. Com tudo isso conquistava alguma simpatia pública. E também reconhecimento pelo seu trabalho. É o caso do concerto realizado

em abril de 1909 na sala da Ilustração Portuguesa - local mais elegante da cidade para audições do gênero música de câmara - quando sua romança Não Sonhes para canto e harpa foi bisada e muito aplaudida e comentada.

Durante todo o ano de 1908 e até maio do seguinte, quando retorna em definitivo para o Brasil, ela participou da vida cultural da cidade colaborando em diversas atividades. Saiu do seu recolhimento inicial, conquistou aplausos, amigos e, quem sabe?, ingratidões.

A sua partida de Lisboa deu-se de forma estranha. Decisão súbita, pegou a todos de surpresa. Ela alegou uma contrariedade no Brasil: repentina e inquietante enfermidade de um filho. Verdade? Dissimulação? O fato é que só João Gualberto, pelos sentimentos que os ligavam, poderia justificar a preocupação. E nenhum documento encontramos que pudesse confirmar esta versão, o que nos leva a crer que o motivo fosse de outra ordem, individual ou talvez financeiro.

Apesar de uma atividade regular, a sua permanência em Lisboa não resultou numa produção que se pudesse considerar bem remunerada. Sem dúvida o Brasil lhe oferecia mais condições de sobrevivência. O fato é que ela não gozava de prosperidade financeira, mesmo que isso parecesse estranho a familiares próximos que lhe recorriam por acreditarem que à glória correspondia riqueza.

A esse respeito vejamos o que diz um jornalista que assina com o nome de Padre Alberto em matéria na Folha do Comércio de Campos e transcrita pelo Diário de Notícias do Rio de Janeiro (31/10/1910), um ano depois do seu regresso:

…"D. Francisca Gonzaga é descendente de uma das mais distintas famílias brasileiras, e devido talvez à sua grande generosidade, à sua organização afetiva, não está em muito prósperas condições de fortuna. É esta a mais edificante prova do seu mérito. Poderia possuir, talvez, muitos capitais, mas ela se desviaria dessa lei quase inflexível que faz desventurados os míseros gênios. Carlos Gomes viveu mendigando um óbolo da sua pátria. Wagner não teria um canto para morrer se o seu amigo Luiz da Baviera não lhe estendesse a mão; Rossini pedia, para comer, adiantadamente, a parte que lhe caberia nas récitas e Chopin, expectorando os pulmões, recebia por caridade uma escudela de caldo que George Sand lhe oferecia cuidadosamente. Assim como D. Francisca Gonzaga tem na sua bagagem artística obras de reconhecido valor que a tornaram credora da gratidão do seu país."

Admitindo-se suspeito pela simpatia que confessa sentir pela maestrina, o Padre Alberto pede uma única coisa aos leitores que acharem exagerada a sua apreciação: não julgar sem conhecer e sem aquilatar o valor artístico da compositora. E antecipa algumas pertinentes observações:

"Quem se deu já ao trabalho de perscrutar o espírito das suas composições, quer estas sejam no gênero alegre, quer no gênero trágico, verá que elas consubstanciam um misto de amargura, e de amor que as mais suaves inspirações não conseguem dominar e obscurecer. É o grande mistério da vida humana! Sejam quais forem as felicidades desta vida, quem não sentiu as agruras duma desventura, de uma fatalidade que o futuro nos reserva? Todos passamos por este crisol puro de dor, desde o primeiro gemido no seio materno ao último suspiro de agonia."

Quando reconhece a carinhosa simpatia que o prende há bastante tempo à maestrina estaria Padre Alberto insinuando conhecer a sua intimidade? Até que ponto é profético o seu reconhecimento de desventuras e fatalidades reservadas pelo futuro?

Aquela senhora, no dizer do padre, “dotada das mais peregrinas qualidades artísticas” ainda atravessaria sofrimentos, talvez devido “à sua organização afetiva”, como ele mesmo anotou.

Se neste século Chiquinha Gonzaga conquistou ainda muito sucesso e consagrou-se como uma glória nacional, teve também dissabores que amarguraram a sua vida pessoal.

CAPÍTULO XVII

A RAINHA DA PRAÇA TIRADENTES

A música de costumes cariocas não há quem conheça como Francisca Gonzaga.
O País, 22/5/1912

Houve um tempo em que a Praça Tiradentes (antigo Largo do Rossio) era o centro da vida noturna carioca. Rodeada de teatros, em seus cartazes um nome era constante, o da maestrina Francisca Gonzaga.

Após uma ausência de três anos Chiquinha encontrava agora uma cidade mais cosmopolita e arejada. A remodelação feita pelo prefeito Pereira Passos tirou do Rio de Janeiro o seu aspecto semiprovinciano. Entre as novidades há um som novo, absolutamente novo, dominando a cidade: fon-fon, título inclusive de uma revista ilustrada fundada em 1907. Novidade também o hábito do cinematógrafo e sua concorrência com o teatro.

A reação do teatro se deu em julho de 1911 quando a Empresa Paschoal Segreto cria a Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Cinema-Teatro São José, na Praça Tiradentes, e inaugura os espetáculos por sessões - três por noite: às 7, às 8 3/4 e às 10 1/2 (exatamente como se anunciavam). E isso a preços de cinema.

O sucesso do "teatro à hora" fez com que três outras casas de espetáculo imitassem rapidamente o São José. E este foi o caso do Teatro São Pedro, também na Praça. O público já não aparecia nas peças três atos, daí o sucesso dessas pequenas peças em um ato que, segundo a imprensa, não fatigam.

No mesmo mês a Companhia de operetas, vaudevilles, mágicas e revistas do Teatro São Pedro anunciava a estréia de um vaudeville em um ato:

"A opereta nacional parecia ter capitulado definitivamente diante da invasão das inúmeras partituras estrangeiras que abarrotaram os nossos palcos. Os músicos nacionais que se dedicavam ao gênero tinham-no abandonado ou, pelo menos, guardavam cautamente o que faziam, mal estimulados pelo estrangeirismo da moda. Entre os que têm constantemente produzido, esperando com tenacidade dias melhores está a maestrina D. Francisca Gonzaga, um nome que há tanto tempo conheceu os álbuns de música, enriquecidos de várias e apreciadas produções com um cunho acentuadamente brasileiro. A maestrina é de fato, daqueles poucos compositores que forçaram o molde comum dos motivos importados com Waldtenfel e Strauss. A sua música genuinamente nacional, procurando sempre afeiçoar-se ao nosso temperamento, sem o recurso fácil e banal do quebramento amaxixado que se convencionou, na música menor, ser um característico da música brasileira. Das muitas partituras que foi forçada a conservar inéditas para nós, embora com elas tenha conquistado aplausos em Lisboa, a maestrina escolheu uma que foi representada sábado, no S. Pedro. É a música de um vaudeville, Casei com Titia, escrita pelo Sr. Cardoso de Menezes."(1.Sem identificação, s.d. Fonte: Arquivo SBAT - Coleção Chiquinha Gonzaga.)

A crítica acha a peça "humorada", uma "comédia sem malignidade". As sessões são acompanhadas com exibições de filmes cinematográficos. Quanto à música, mais uma vez, total unanimidade de crítica e de público que recebe a maestrina na noite de estréia com prolongada

salva de palmas e flores. Destaques musicais registrados: uma valsa, os tangos, o "jongo indígena" repetido no final e o caterete quase no final - mais uma vez o maxixe disfarçado.

Poucos meses depois Chiquinha está com mais uma peça em cartaz, agora na companhia do Teatro São José. Trata-se da opereta de costumes cariocas Manobras do Amor, libreto de Osório Duque Estrada, autor do Hino Nacional. A música, "deliciosa, bela, encantadora". A propósito da noite de estréia o jornal O País diz que Chiquinha fez a platéia vibrar, no final do espetáculo, "fechando com chave de ouro a sua partitura, com uma desgarrada à portuguesa". O "mimoso fado português cantado em duo por Pepa Delgado e Laura Godinho" foi bisado, e "a imponente Desgarrada portuguesa cantada por todos os artistas e corpo de coros" (2.A expressão "corpo de coros" ou, como também era chamada, "corporação coral'", referia-se nessa época do teatro musicado ao conjunto de coristas do teatro. O termo corista era aplicado ao cantor integrante do coro, homem ou mulher.) foi repetida três vezes. Chiquinha Gonzaga, "radiante de alegria, recebeu prolongada salva de palmas, acompanhada de entusiásticos bravos!"

Entre 1911 e 12 ela faz ainda inúmeras gravações em disco com o Grupo Chiquinha Gonzaga. Acompanha-a uma formação típica de choro: Artur Nascimento (Tute) no violão, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho e Antonio Maria Passos na flauta. A este último se refere a sua polca Passos no Choro.

Um atestado da sua popularidade nos é dado, descontado o exagero, pelo catálogo da gravadora Colúmbia de 1912, onde, ao lado de uma foto, vem o curioso texto: "Francisca Gonzaga - quasi com toda certeza é a mais grande compositora do mundo; creadora do verdadeiro tango brasileiro e compositora da maioria das composições de maior venda do Brazil e de Portugal."

Continua trabalhando ativamente para o teatro. Em pouco mais de dois meses Chiquinha musicava três peças, todas para o Teatro São José, o apresentador das novidades. Os espetáculos por sessões provocavam um ressurgimento do teatro popular.

Parecia uma fórmula correta para conquistar um público que começava a se deslumbrar com o cinema.

Ainda em 1911 dois jovens estreantes escreveram uma peça para teatro musicado. Vinham de uma excursão ao sul do país onde realizaram conferências literárias, a praga que assolava o Rio de Janeiro e irradiava-se como moda para outras cidades. Uma delas, sobre o "choro" carioca, havia despertado muita curiosidade nos ouvintes pelo pitoresco da prática musical de camadas sociais humildes da capital. Resolveram então usar o tema.

Musicada por Chiquinha Gonzaga, que se entusiasmara desde o primeiro momento com a idéia nova, fizeram a leitura para diretores teatrais que reagiram negativamente. Não havia interesse em representa-la. Os jovens insistiam, a recusa era taxativa.

Usando o seu prestígio pessoal junto à companhia do Teatro São José Chiquinha reclama a encenação da peça. Pedem-lhe para escrever a partitura da opereta Colégio de Senhoritas. Ela impõe uma condição: colocar Forrobodó em ensaios para substituir a outra quando saísse de cartaz. Consegue vencer esta primeira etapa.

Com libreto de Cardoso de Menezes, entra em cartaz Colégio de Senhoritas. "A peça é fraca, mas espirituosa, a música é toda ela no estilo Chiquinha Gonzaga", comenta o jornal A Mentira. A Notícia confirma: "Operazinha ao sabor do nosso público que é por maxixe como macaco por banana. (...) Montagem muito discreta." Já o Correio da Manhã refere-se ao "querido teatrinho,

hoje a nossa melhor casa de diversões neste gênero de espetáculo". O público acorre em massa: "A companhia do São José já acostumou o público às novidades, e sempre que elas se anunciam o elegante teatro vê-se em apuros para conter os que o procuram."

O anúncio destacava o quadro "Uma Lição de Maxixe":

Não há nada
que se possa comparar
ao maxixe brasileiro!
Quem o dança
não deseja descansar!
Dance, embora,
o dia inteiro!
Perna assim,
colada à perna da mulher
mãos aqui,
junto aos quadris!

Um maxixe remexido
se requer:
que se peça logo bis,
logo bis!

Apesar do sucesso desse quadro isoladamente, a peça ficou pouco tempo em cartaz. "Forrobodó": um choro na Cidade Nova Boatos até as vésperas davam conta de que entraria em cartaz outra peça. A má vontade da direção da companhia estava na novidade de Forrobodó. Tendo como tema central um baile popular no bairro da Cidade Nova usava personagens típicos com seu linguajar característico, ou seja, impregnado de gírias de baixo calão. Para livrar-se da insistência dos autores e atender às pressões de Chiquinha a empresa resolveu montá-la, mas deixá-la em cena apenas uma semana. Recusou-se a fazer qualquer despesa, exceto um uniforme de guarda-noturno inexistente no depósito da empresa. A montagem resultou pobre e descuidada, o descrédito atingiu todos, contagiou o elenco e por fim até mesmo os autores. Só Chiquinha conservava o mesmo entusiasmo do primeiro momento.

Os autores da peça: dois jovens inexperientes, autores anteriormente de uma fita falada apresentada no Cinema Íris: Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto. O primeiro, com 21 anos de idade, era conhecido nos meios jornalísticos pelo apelido de "Assombro" e trabalhava na época como repórter policial. Era também antigo freqüentador de choros. O segundo, Luiz Peixoto, tinha 23 anos e colaborava em diversos órgãos de imprensa como caricaturista.

11 de junho de 1912. O Correio da Manhã anuncia: "Magnífico forrobodó se realiza hoje no Teatro S. José com a primeira representação da burleta de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto. Alfredo Silva fará o guarda-noturno da zona onde o Clube Dançante Flor do Castigo do Corpo realiza o seu choro monstro, equivalente a um Forrobodó de maçada"…

Naquela noite a expectativa era grande no interior do teatro. Os autores se retiraram com medo de vaias da platéia. A apreensão atingia todos. Receio infundado como atesta o Correio da

Manhã:

"Forrobodó é uma pequena burleta que tem o sucesso garantido.

A simpatia com que a acolheu ontem a platéia do S. José em três casas sucessivamente cheias, prova que há peça ali para muito tempo.

"Escrita com muita verve, sem excesso de pimenta, discreta em certos pontos, a burleta está destinada a grande e franca popularidade. Ela constitui um estudo muito bem-feito da vida nos nossos arrabaldes modestos, desenrolando-se o enredo num clube carnavalesco.

"Os autores tiveram felicidade na observação dos tipos, apresentando um trabalho digno de ser visto.

"Além disso Francisca Gonzaga escreveu uma série de tangos verdadeiramente admiráveis, capazes de garantir e sustentar o Forrobodó."

Verdade que havia ali peça para muito tempo. O sucesso continuaria em 1.500 apresentações.

"Quem havia de dizer que um forrobodó da Cidade Nova, levaria tanta gente ao teatro. Um choro igual ao que se exibe no palco do elegante teatro do Rossio, faz crescer água na boca"... (Correio da Manhã, 18/6/1912.) "Peça patriótica e até bairrista tem público para assistir ali para os três ou quatro centenários." (Correio da Manhã, 20/6/1912.)

Embora rotulada de opereta, tratava-se de uma burleta (ou até mesmo revista) de costumes cariocas e, como é próprio do gênero, uma caricatura.

No caso, a caricatura era a forma de comportamento das camadas baixas, visto como um comportamento imitativo das elites. A ação desenrola-se na atualidade, tendo como cenário uma rua de subúrbio e o interior de uma casa de baile, onde ocorre uma soirée dançante. Ao descrever as gafes cometidas a peça termina por tornar conhecido do grande público as gafieiras dessa gente mais humilde.

Como nos bailes das elites, há música: quadrilha, modinha, polca e é claro, maxixe. Há discursos e recitativo, no caso extraído do almanaque Saúde da Mulher em vez de texto de poeta culto. Há francesa, ceia e orquestra (uma charanga).

No primeiro ato, à porta do clube - grêmio recreativo familiar dançante Flor do Castigo do Corpo da Cidade Nova - surge um problema corriqueiro, mas cotidiano, de roubo de galinhas e é apresentado um guarda-noturno indolente, corrupto e cortejador de mulatas. Entram ainda em cena o secretário do clube, Escandanhas da Purificação amante de discursos onde "não perde ocasião de mostrá a sua curtura" e a mulata Zeferina, empregada doméstica, mulata "viçosa e izuberante", porta-estandarte e "perdição da colônia portuguesa domiciliada no Brasil".

Procuraremos transcrever aqui algumas canções da peça, utilizando o texto original de 1912 (3.Textos utilizados:1.º) As copias da peça, impressos em 1912. Original do Arquivo Almirante, Museu da Imagem e do Som; 2.º) Texto completo publicado na Revista de Teatro da SBAT, n.º 322, julho/agosto de 1961.) e o impresso em 1961, por acharmos inclusive que ao ser modificado ele foi moralizado, o que talvez indique uma maior licença vocabular nos palcos dos teatros populares nas primeiras décadas do século. Assim se apresenta a mulata Zeferina:

Texto original (1912)

Sou mulata brasileira,

Sou dengosa feiticeira
A flor do maracujá. (bis)
Minha mãe foi trepadeira,
E eu terrível e eu arteira
Vivi igualmente a trepá.
Pança com pança
Bate direito
Entra na dança,
Quebra com jeito. (bis)

Este maxixe
Quase que mata,
Não se enrabiche
Pela mulata. (bis)

Pança com pança, etc.

Este maxixe, etc.

Se apareço no salão,
Que mulata, que peixão,
Põe-se o correto a dizer, (bis)

Se me serves de caixão,
Ou mesmo de rabecão,
Mulata vamos morrer
Vamos morrer...

Texto posterior (1961)

Sou mulata brasileira
Feiticeira
frutinha nacional.
Sou perigosa e matreira,
Sou arteira
Como um pecado mortal.
Pra provar o gostoso
Delicioso
sabor que esta fruta tem
todo mundo anda ansioso
e que guloso
está seu guarda também!

Quando eu danço no salão,
- que peixão! -
diz aquele que me vê
E eu vou girando o balão
como um pião
somente para moê!

Tenho sempre uns renitentes
pela frente
Mas em todos dou a lata.
Nesta terra, francamente,
minha gente,
não se pode ser mulata!

Segundo ato: no salão de baile está a charanga. Aí é introduzido Dr. Bico-Doce, "redator-contínuo" do Jornal do Brasil, "um insigne arrepresentante da imprencia"; o português Barradas, presidente do clube e "comendador do Papa"; e o maestro Frazão, "patrimônio nacioná... maió gênio da Oropa se não fosse anarfabeto", no dizer do curto secretário.

Neste ato é cantada uma modinha em dueto por Zeferina e Escandanhas. A melodia se popularizou muito, recebendo mais tarde novos versos e o título de Lua Branca.

Texto original

E - Não sei porque te amei
Sá Zeferina.
Porque foi que te encontrei
Maldita sina,
É tão forte esta paixão
É tão infrene,
Que eu pareço um lampião
De querosene.
Tua cor amorenada
Até parece
Com o moreno da cocada
Que endoidece.
Eu me sinto desgraçado,
Ai podes crer,
Porque vivo apaixonado por você Por você.

Z - Seu cantor da madrugada
Você me disse
Tanta coisa apaixonada
Ai que tolice,

Eu não sei lhe arresponder
Por Deus que não,
Porque vou comprometer
Meu coração.

E - Não sei porque te amei
Sá Zeferina

Z - Porque foi que te encontrei
Ali na esquina.

Juntos - Queima nossos corações
Chama perene.
Somos pois dois lampiões
De querosene.

Texto posterior

E - Não sei porque te amei,
Siá Zeferina.
Porque foi que te encontrei.
maldita sina!
Esta dor no coração
que sinto agora
é loucura da paixão
que me devora:
Se te encontro, ó tanajura,
eu me enterneço
e da vida as amarguras
logo esqueço.
Mas se as vez bebo um bocado,
ai, podes crê
é por ser tão desprezado
por você!

Z - Seu cantor da madrugada
eu te agradeço.
Tanta frase apaixonada
não mereço.
Mas não posso as aceitá,
por Deus que não,
Pois conheço a tua má
reputação.

E - Não sei porque te amei,
Siá Zeferina!

Z - Porque foi que te encontrei
ali na esquina.

E - Arde em nossos corações
chama perene.

Z - Somos dois, dois lampiões
de querosene!

A canção da orquestra (charanga) nos permite perceber os instrumentos utilizados por estas formações musicais, inclusive as transformações operadas e traduzidas no texto mais recente.

Texto original

M - Entra firme seu Manduca
Agora avança os metá,
Sustenta a nota seu Juca

Coro - Fum, fum, fum, fum, fum, gagá.

M - Enquanto o bronze demora
tapeando o bombardão,
A clarineta vai embora,
Vorte depois com o pistão.
Coro - Fão, fão, fão, fão, fão, fão.

M - Em seguida vai corneta
De mistura com flautim,
Saxofone faz careta
E os pratinhos fazem cim.

Coro - Tchim, tchim, tchim,
Tchim, tchim, tchim.

M - O timbale arreliado
Faz barulho, faz zum-zum,
O trombone sai de lado
E o seu bumbo, mata-bum.

Coro - Bum, bum, bum,
Bum, bum, bum.

Texto posterior

Maestro: Entra firme, seu Manduca
agora avança os metá!

Sustenta a nota, seu Juca,
Fum-fum-fum-fum fungagá!

Enquanto o bronze demora
tapiando o violão,
A clarineta vai embora.
Vorta depois com o pistão.

Ao som da varsa chorosa
na maior animação
todos dança, todos goza -
Só quem não dança é o Frazão.

O secretário avisa que chegou o momento "de se retemperá os organismo" e recomenda: "Antes, porém, de tomarmos assento nas mesa do fuaiê, arrecomendo aos ilustres conviva que se sirvam das comedoria com indiscreção e evitem, se possível, carregá os taiê no bôrso. Cavalheiros, levá damas ao bufête!" Ao som de um dobrado do cordão (4.O dobrado do cordão referia-se à canção do cordão carnavalesco, no caso executado Dor orquestra.) Escadanhas canta:

Texto original

Chega pertinho
Puxa a fieira,
Vamos ao vinho
Sem bebedeira
Forma direito,
Entra de mão,
Engata a jeito
Segue o cordão.

Coro - Chega pertinho, etc.
Forma direito, etc.

E - A feijoada

Leva toicinho,
Tem picadinho,
Bacalhoada.

Toques de pinho,
Carne ensopada,
Goles de vinho
Peixe e rabada.

Coro - A feijoada, etc.
Toques de pinho, etc.

Texto posterior

Vamos ao vinho,
à bagaceira
e às empadinhas
de camarão!
Vamos às papas
ao porco assado
e à feijoada
de estimação

Tudo é de graça,
não custa nada!
Só a rabada
São dez tostão!

Coro - Tudo é de graça,
não custa nada!
Vamos ao grude!
Segue o cordão!

No terceiro ato se desenrola um leilão de prendas, quando um perfume Água Flórida é disputado por dois cavalheiros que se desafiam com golpes de capoeira (rabo-de-arraia). Pessoas passeiam pelo salão comendo costeletas de porco com a mão. Ocorre ainda um pequeno furto e, enquanto polcas e maxixes são executados, mais personagens surgem em cena: malandros (chamados de corretos) vestidos a caráter com uniformes brancos e flor à lapela, por quem as mulatas se enrabicham; Lulu Gostoso, chapa 46 do bonde Lapa-Carceler, cafetão, acompanhado da prostituta francesa tratada de Madame Petit Pois; e Rita, ama-seca de um tal Cazuza, mas seca mesmo pelo maestro que lhe confessa a intenção de casar “na exata!” Figueido Melodias Sustenido, nome do maestro no texto original, canta dueto com Rita:

Texto original

M - Minha Rita, que torturas
Eu não posso mais reger,
Pois a batuta está dura
E não quer mais se mexer.

R - Eu também tou embrulhada
Minha idéia parafusa,
Pois já não pinga mais nada
A chupeta do Cazuza.

M - Ó mulatinha

R - Meu maestrinho

M - Tão bonitinha

R - Tão pequeninho

M - Ai que feitiço

R - Ai que derriço

M - Ai que feitiço

R - Ai que derriço.

M - No dia do casamento
Vamos ter forrobodó
A batuta em movimento
Si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.
R - Quando formos casadinhos
A chupeta é para ti
E para os nossos filhinhos
Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si.

Texto posterior

M - Sinhá Rita, que tortura,
eu não posso mais regê.
A batuta, nesta altura
não me qué obedecê.

Ai, criadinha,
tão bonitinha,
ai, que derriço!
ai, que feitiço!

R - Eu também ando encrencada.
Cada vez tô mais confusa.
Ficou entupigaitada
a chupeta do Cazuza.

Meu maestrinho,
Tão miudinho
Meu bom-bocado tão desejado!

M - Quando formos casadinhos
eu sempre agarrado a ti
vou te dá muitos beijinhos.
Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si…

R - Na noite do casamento
vai haver forrobodó
com a batuta em movimento.
Si, lá, sol, fá, mi, ré, dó…

Como não podia deixar de ser, a peça acaba com um maxixe cantando por Escandanhas, Zeferina e coro e dançado por todos.

Texto original

E - Minha gente, chega, encosta,
A festa vai terminar,
Do maxixe quem não gosta,
Toca tudo a maxixar.

- Ai, ai, que forrobodó,
Ai, é meu xodó,
Não há negar.
Ai, ai, não abaixa o pano
Que o maxixe insano
É de escachar.

Z - O maxixe bem remexido, requebrado,
Faz tremeliques na perna,

Deixa o corpo remoído, esbodegado,
Mas nos dá saudade eterna.

Texto posterior

E - Pessoal, está na hora
da festança terminar,
mas antes d'irmos embora
toca tudo a maxixar!
Coro - Ai, ai, que forrobodó!
bom como ele só!
deixem lá falar!

Ai, ai não afrouxa o passo,
ai, ai, não sai do compasso
pra não errar!
Z - O maxixe bem remexido e requebrado
é a alegria das pernas,
deixa tudo quanto é cara esbodegado
nos salões da gente chique ou nas tavernas.

Coro - Ai, ai, meu forrobodó,
és o meu xodó
Pra que negar?

Ai, ai, não abaixe o pano,
Agüenta, mano,
até cansar!

A Cidade Nova, onde se desenrola a ação de Forrobodó, bairro em plena zona do Mangue e da estação da Central do Brasil, apresentava um quadro demográfico formado de grossos contingentes de migrantes. Ali o encontro de culturas diferenciadas iria favorecer formas mais definidas de práticas de lazer e cultura e tornar-se berço do samba, na sua feição urbana acabada. Forrobodó acabou por estabelecer um marco no teatro popular e abriu caminho para a utilização de tipos nitidamente populares no teatro musicado.

Não era a primeira vez que o palco revelava para as outras camadas da sociedade a forma de vida, considerada pitoresca, das camadas mais baixas. Vimos que em 1904 a peça Não Venhas! já fazia o mesmo, inclusive referindo-se ao bairro da Cidade Nova. Também não podemos dizer que Forrobodó inaugura o repertório urbano no teatro nacional, como querem alguns. Apenas criou o teatro de tipos populares e personagens caricaturados(5. Artur Azevedo já fazia um teatro com repertório urbano, como também os revistógrafos das duas últimas décadas do século XIX. O que nasceu no Teatro São José foi o repertório regionalista carioca. Exatamente com Forrobodó nasceu "o teatro de tipos, linguajar e assuntos exclusivamente

locais"... Veja-se MAURÍCIO, Augusto. Algo do meu velho Rio, Livraria Editora Brasiliana, Rio, 1966, p. 84.). Mas, sem dúvida, um dos maiores fatores - senão o maior - do sucesso de Forrobodó estava na novidade da linguagem. Expressões como "não se impressione", usada por Alfredo Silva no papel do guarda-noturno, se popularizaram pelas ruas como bordões populares. Quem não cantou no Brasil de 1912 o tango Não se impressione?

Forrobodó de maçada
Gostoso como ele só,
É tão bom como a cocada
É melhor que pão-de-ló...

A revelação do linguajar popular feita por Forrobodó terminou por consagrar o gênero calão e elevá-lo ao comentário aristocrático dos melhores salões. (6.Interessante comentário encontramos no Jornal do Commercio de 2/1/1917. O crítico teatral anota que o público não dispensa a peça de sal-grosso e pimenta. Não se refere apenas a uma determinada classe, "pois já temos visto, noites seguidas, muitos autos particulares, daqueles cujas placas de metal amarelo falam ao espírito da importância, dos recursos e do bom gosto dos seus proprietários". Ele não condena o empresário que vai inteligentemente ao encontro do gosto do público. "O êxito de Forrobodó e agora a freqüência escolhida ao Morro da Favela consagrou o gênero calão e elevou-o ao comentário aristocrático dos melhores salões.")

Esses bailes que inspiraram a peça não eram exclusivos da Cidade Nova mas encontrados em vários bairros proletários. "A peça espelha os costumes da Gamboa, Saco do Alferes e toda a Cidade Nova, sendo tratados com verdade todos os choros, forrobodós e sambas daquelas paragens" (Jornal do Brasil, 2/6/1912). É interessante observar os vários vocábulos usados para designar um baile popular. (7.Choro, vocábulo mais comum nessa época, já o encontramos nas últimas décadas do século passado, só que na sua fase inicial estava restrito a ambientes domésticos. Com o alargamento da vida urbana e a expansão das agremiações essas festas passam a ter seus locais específicos e se desvinculam dos espaços caseiros.Forrobodó era termo já empregado nesse sentido e deu origem, por corruptela, a forró. Quanto a samba também era comum o seu uso no sentido de dança de escravo ou das camadas mais baixas como rodas de dança, pois ainda não aparecia como gênero musical. Estes eram os nomes dos bailes populares. Ainda não surgira a gafieira...)

O sucesso da peça provocou uma exploração imediata do tema: Choro na Zona de Pedro Cabral, Nas Zonas de Cinira Polonio, Não se Impressione de Cardoso de Menezes e Carlos Bettencourt, Depois de Forrobodó de Carlos Bettencourt, e mais tarde Morro da Favela e Flor do Catumbi de Carlos Bettencourt com Luiz Peixoto, Saco do Alferes de Luiz Peixoto e outras. Chiquinha firmava-se definitivamente como autora de partitura de sucesso. Seu nome impresso num libreto garantia casas "cheias à cunha".

Enquanto Forrobodó suspendia temporariamente suas apresentações - depois da 159.ª - entrava em cartaz no dia seguinte outra peça musicada pela maestrina, agora uma revista com libreto de Frederico Cardoso de Menezes.

A simpatia por este teatro é geral: "O teatro São José onde tiveram início os espetáculos populares por sessões, a preços de cinema, tornou-se o mais querido e o mais procurado pelas

famílias desta capital e é um regalo ver como todas as noites fica cheio o galante bijou Rossio."

Agora a peça em cartaz é Pomadas e Farofas. O programa refere-se aos espetáculos da casa como "da mais rigorosa moralidade". A imprensa, fiel à simpatia, faz questão de afirmar que o São José professa o mais absoluto respeito pelo público, que "o programa da casa é fazer rir e não fazer corar" (A Época, 3/8/1912). Ainda é este jornal que afirma que Pomadas e Farofas, segundo a gíria da época, tem todos os matadores, ou seja, tudo para agradar. A montagem era rica ou, como preferem, com "luxo asiático"; talvez o padrão de luxo para espetáculos quando não havia Hollywood e a Broadway.

Sendo uma revista, embora numa fase em que já não tem um sentido estritamente jornalístico como as do ano encenadas sempre em janeiro, esta também dá conta das novidades. E assim desfilam pelo palco assuntos tais como o cinema, os clubes esportivos e o automóvel. Eis a canção da Adepta do automóvel. Afinal este é mais um espaço social onde se move a mulher desta década:

Ir n'um auto a passear
É o meu maior prazer
E também, pra que negar?
Gozo melhor não pode haver…!
Pela asfalto assim macio…
Vai o auto a deslizar
Sente a gente muito frio
Vontade tem se de esquentar
Como é bom
Num fon fon
Passear abraçadinho
E mexendo
Remexendo
Apertar um bocadinho!
Uma vez lá na Avenida
Era alta noite à beira-mar
Eu seguia distraída
Com meu Lulu a conversar
Deslizava mansamente
Por debaixo o caut chou
E eu dizia meigamente
Ai! como é bom… é bom… Lulu
E o rapaz
Bem sagaz
Abriu tudo do fon fon
Que delícia
Que perícia
De automóvel como é bom.

Sobre o cinema, canta uma dama:

Pedir à Imprensa eu venho agora
Para uma causa defender
Pois já não pode uma senhora
Ir ao Cinema fitas ver

É bolinada
É apalpada
Tem comichões
Com as tais trepidações

Quando a tal sala fica no escuro
Nem faz idéia o que se passa
Ouço graçolas coisas aturo
Quanta inferneira! ai que desgraça

Sou apalpada
Não vejo nada
Que sensações
Com as tais trepidações

Para arremate final o maxixe delirante:

O maxixe brasileiro
A dança mais sensual
Tem fama no mundo inteiro
E não encontra rival
Quem ouve só um compasso
Do maxixe tão querido
Por certo que acerta o passo
E entra no remexido
Meu Deus! Meu Deus!
Que maxixe gostoso!
Ai eu morro de gozo
Que delícia e prazer
Meu Deus! Meu Deus!
Que o meu corpo se espiche
A dançar o maxixe
Eu quero morrer.

CAPÍTULO XVIII

CORTA-JÁCÁ NO CATETE, O "SAMBA" ALFORRIADO

...foi ela a Princesa Isabel da nossa alforria musical
Edigar de Alencar (*"Topando todos os gêneros, do sacro ao maxixe rasgado, e em todos conquistando o aplauso do povo, a maestrina carioca é um dos marcos da nossa emancipação sonora. Com sua exuberante inspiração e indomável vocação artística, foi ela a Princesa Isabel da nossa alforria musical." Veja-se ALENCAR, Edigar de. "A pioneira Chiquinha Gonzaga". In jornal O Dia. 2/5/1971.)

Além de colocar sua obra a serviço da nacionalização musical, Chiquinha Gonzaga teve o mérito de ser o compositor a introduzir pioneiramente a música popular nos salões da elite.

Este fato se deu em 1914 quando o seu tango Corta-Jaca foi executado no Palácio do Governo, então Palácio do Catete no Rio de Janeiro, e se constituiu num escândalo nacional. Mas a história começa mesmo com a sua composição em 1895.

O "Corta-Jaca" em teatro Uma madrugada de agosto de 1895. Pressionada para entregar em tempo as 23 músicas que lhe foram encomendadas pela companhia do Teatro Eden Lavradio. Chiquinha escreve apressada o final do terceiro ato: Cateretê - corta-jaca/Gaúcho. Era a mesma música que figurava como quinta canção do segundo ato, anunciada por um fadinho miudinho:

Tomem todos bem sentido
Cada qual o seu lugar
Cateretê divertido
Vamos todos já dançar

A peça: Zizinha Maxixe, opereta burlesca de costumes nacionais, imitada do francês por XXX, música original da popular maestrina Francisca Gonzaga, registra o anúncio publicado nos jornais. Estréia: 20 de agosto de 1895. Como peça característica do repertório teatral popular, a protagonista era uma ex-engomadeira, mulher de faca e calhau. E certamente dançarina de maxixe.

Pelos jornais ficamos sabendo que teve apenas três representações. No dia 23 já entrava outra em cartaz. A crítica teatral não gostou e parece que o público também, pois a imprensa anotou que "o público não aplaudiu e contentou-se como o que viu". E mais: "A peça está bem posta em cena, tem alguns números de música bonitos e são de composição da maestrina Francisca Gonzaga." (Gazeta de Notícias, 22/8/1895.)

A sua curta temporada não nos autoriza a afirmar que o Corta-Jaca tenha conquistado o sucesso aí, segundo versão que ficou consagrada. Em 28 de abril de 1899 Chiquinha vendeu a parte de piano e canto da opereta ao editor Manoel Antonio Guimarães - segundo recibo n.º 16, pelo valor de trezentos mil-réis - e nesta ocasião anotou no manuscrito original as músicas que estavam editadas, inclusive o cateretê do final do terceiro ato onde escreveu: este está em casa de Vieira Machado editado.

De fato a música foi editada com o nome de Gaúcho, tango. E como tal fazia parte do

repertório do clube Euterpe na virada do século. (1.Como Gaúcho, tango brasileiro, o Corta-laca foi executado pela Estudantina e pela autora em concerto realizado no Clube Euterpe e organizado pela maestrina, então sua diretora de concertos, em 10/2/1900.). Sempre na sua versão instrumental executada pelo grupo Estudantina.

Já era conhecida do público quando reapareceu em teatro em 1904. Integrava a revista Cá e Lá, numa versão para canto como Coplas da jaca e com versos dos autores da peça, Bandeira de Gouvêa e Tito Martins.

A jaca muito leitosa
Sou gostosa…
Que dá gosto de talhar…

Sou à jaca saborosa
Que amorosa,
Faca está a reclamar - bis
Para a cortar!

Ai!… que bom cortar a jaca
Sim!.., meu bem ataca/Assim assim!
Toda a cortar!…

Ai! Ai! que bom cortar a jaca
Ai! sim! meu bem ataca,
Sem descansar!…

Coro: Ai! Ai! que bom cortar a jaca!
etc.

Mas além desses, o Corta-Jaca conheceu outros palcos…O "Corta-Jaca" em chope-berrante.

Na passagem do século duas manias embriagavam o carioca: o jogo do bicho e o café-cantante barato, cervejaria-cantante ou chope-berrante como ficou finalmente conhecido.

Introduzindo a prática da "consumação mínima", essas casas possuíam um palco improvisado e um infalível piano, quase sempre de aluguel. Ao contrário dos mais caros cafés-concertos com suas cançonetas montmartrianas de duplo sentido, consagrava o repertório nacional e popular. Afinal, confessa Olavo Bilac: …"ouvir um capadócio da gema cantar com a sua simples brejeirice nativa (…), sempre é mais divertido do que ouvir os couplets franceses, mais ou menos avariados, de cançonetas já sovadas por dez anos de uso em todos os boulingrins de Paris." (2.BILAC, Olavo. "O Café-Cantante". In Ironia e piedade Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1916. p. 281 apud BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Carlos Drummond de (org.). Rio de Janeiro em prosa & verso. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1965, p. 275. A esse respeito veja-se também EDMUNDO, Luiz. Op. cit., 3.º volume, p. 467 e seguintes.). O público exigia:

"- Brejeiro, de Nazaré, pianista! Corta-Jaca!"

Nos tais palcos improvisados podiam desfilar Plácida dos Santos, a "rainha da canção brasileira", Geraldo Magalhães, quase sempre com uma parceira formando Os Geraldos, ou ainda Machado Careca acompanhado de Maria Lino. O ator Machado, por sinal o diretor e o "autor anônimo" da peça Zizinha Maxixe, terminou por colocar versos na música do Corta-Jaca, especialmente para suas apresentações nessas casas com Maria Lino. No entanto coube a Os Geraldos a gravação em disco Odeon desta versão:

Corta-Jaca (dueto)
Ela: Neste mundo de misérias, quem impera
É quem é mais folgazão,
É quem sabe cortar jaca, nos requebros
De suprema perfeição

Estribilho: Ai! Ai! Como é bom dançar! Ai!
Corta jaca assim… assim… assim…

Ambos: Mexe com o pé!…
Ai! Ai! Tem feitiço, tem, ai!
Corta meu benzinho,
Assim… Olé…

Ele: Esta dança é buliçosa, tão dengosa,
Que todos querem dançar;
Não há ricas baronesas, nem marquesas,
Que não queiram requebrar… requebrar…

Ela: Este passo tem feitiço, tal ouriço,
Faz qualquer homem coió
Não há velho carrancudo, nem sisudo,
Que não caia em trololó… trololó…

Ele: Quem me vir assim alegre, no Flamengo,
Por força se há de render;
Não resiste com certeza, com certeza,
Este jeito de mexer… mexer…

Ambos: Um flamengo, tão gostoso, tão ruidoso,
Vale bem meia pataca;
Dizem todos que na ponta… está na ponta…
Nossa dança Corta Jaca! Corta Jaca!

Essas versões para canto sugerem uma certa malícia que, sem dúvida, era acentuada quando se fazia acompanhar da dança - maxixe, é claro. Mas nesses dois casos o Corta-Jaca

estava em casa, ou seja, em palcos populares. Ali era acolhido com prazer e nenhum escândalo.

O “Corta-Jaca” no Catete

Era presidente da República o Marechal Hermes da Fonseca. Assumira o governo em 1910, depois de uma campanha política que pela primeira vez mobilizou a opinião pública nacional e que dava como certa a vitória do seu adversário Rui Barbosa. Antes da Campanha Civilista, como ficou conhecida, nenhuma campanha eleitoral tinha atingido as ruas. O eleitorado, sobretudo o urbano, parecia seduzido pela oratória do candidato civil, cognominado a Águia de Haia, e considerado o mais inteligente dos brasileiros. O resultado das urnas, principalmente do Nordeste dos coronéis quando o voto ainda não era secreto, terminou dando a vitória ao candidato militar.

Consagração só nas urnas porque nas ruas seu nome foi ridicularizado durante todo o mandato presidencial. Apelidado de “Dudu”, seu governo desde cedo foi marcado por tantos azares que era tratado comumente de “Dudu da Urucubaca”. A repressão e ao estado de sitio o povo reagia com quadrinhas satíricas, canções irreverentes e caricaturas - uma vigilância popular bem humorada. No Senado encarregava-se dele o senador Rui Barbosa e seu verbo eloqüente.

Ainda durante o mandato, Hermes da Fonseca ficou viúvo e, já com idade avançada, resolveu casar-se com a jovem Nair, filha dos barões de Teffé. Moça fina, educada na Europa, Nair de Teffé dedicava-se à caricatura - obra que assinava com o pseudônimo de Rian - e habituara-se a um comportamento incomum, o que manteve mesmo como primeira-dama.

Enquanto Hermes desincumbia-se do seu mandato (1910-1914) a dança nacional conhecida como maxixe percorria um caminho internacional de glória e condenação.

Nessa mesma época os brasileiros Duque (Antonio Lopes de Amo-rim Diniz) e Maria Lino apresentavam-se para platéias francesas. Os correspondentes dos jornais cariocas em Paris davam conta do triunfo do maxixe e do domínio do tango brésilien. Nos clubes noturnos e mesmo nos salões - de forma mais amena - o maxixe era a dança do momento. A imprensa daqui não perdia a oportunidade de repetir que a Europa curvava-se ante o Brasil, como celebrizara o compositor e cantador Eduardo das Neves anos antes para homenagear Santos Dumont. Nessa mesma época exibia-se também no cenário parisiense o tango argentino.

Chamadas genericamente de tango, ambas passam a sofrer condenação religiosa por autoridades eclesiásticas. O Vigário Geral de Roma e o Arcebispo de Paris estão entre os que consideram a dança importada conhecida pelo nome de Tango como ofensiva à moral e portanto proibida a cristãos. Em janeiro de 1914 manifesta-se o Arcebispo do Rio de Janeiro, Cardeal Arcoverde. A irreverência carioca deu à condenação religiosa o tratamento habitual: a gozação. A cidade popularizou uma quadrinha, com leve alteração, do Maxixe Aristocrático, feito dez anos antes para a revista Cá e Lá.

Se o Santo Padre soubesse
O gosto que o tango tem,
Viria do Vaticano

Dançar maxixe também.

No carnaval de 1914, alguns carros de critica das sociedades carnavalescas apresentaram o caso representando o cardeal, a dança, sua condenação e, por fim, sua exaltação. (3.Veja-se o mais completo estudo sobre esta dança feito por EFEGÊ, Jota. Op. cit.)

Era este o clima contra a dança nacional, considerada excomungada, quando um maxixe plebeu penetrou no Palácio do Governo em recepção oficial.

Nair de Teffé um dia ouviu atentamente, durante um almoço em palácio, quando o compositor Catulo da Paixão Cearense, amigo pessoal do marechal, lhe observou que nas festas palacianas nunca se executava música nacional. Intrigada, ela resolveu consultar Emilio Pereira, seu ex-professor de violão, no momento morando em Petrópolis. Foi ele quem lhe apresentou o tango Corta-Jaca de Chiquinha Gonzaga. (4.Esta versão foi apresentada pela própria Nair de Teffé em entrevista realizada em 1977, cuja fita original pertence ao Departamento de Filmes Culturais da Embrafilme. O seu caderno de violão, com o "Corta-Jaca" copiado por Emilio Pereira, pertence hoje ao arquivo pessoal de Mozart Araújo, Rio de Janeiro.) O que aconteceu naquela noite de 26 de outubro de 1914 vem relatado e documentado no jornal A Rua do dia 6 de novembro. Estavam às vésperas da transmissão do cargo de presidente - a essa época efetuada em 15 de novembro.

"Nos salões do palácio do Catete houve no dia 26 do mês passado, uma 'soirée' muita fina a que compareceram os representantes do nosso corpo diplomático e da 'elite' carioca. Na 'soirée', que era a última recepção dada pelo Sr. presidente da República, 'fez-se música', como costumam dizer os cronistas mundanos.

"'Fez-se música' e em grande escala. Houve piano, bandurra e até violão...

"Ao som deste último instrumento tocou-se a festejada e dengosa produção da maestrina Francisca Gonzaga - 'Corta-Jaca'. Os jornais desde esse dia não têm cessado de criticar, de muitos e diferentes modos, a inclusão do tango magnífico no programa de uma festa diplomática no Catete.

"O 'Corta-Jaca' andou tanto tempo pelos arraiais da pândega e da populaça que se desmoralizou por completo, tornando-se indigno do Palácio das Águias... por muito que as produções de D. Chiquinha Gonzaga sejam tidas como a essência da música genuinamente indígena.

"E tão mal estão a considerar o pobre tango que muita gente acredita ser toda essa crítica uma simples intriga de oposição.

"O 'Corta-Jaca' no Catete?

"Pode lá ser isso, dizia ontem no Senado o velho Sr. Glicério ao sr. Raimundo de Miranda.

"- Esses jornais são medonhos. Pois V. não viu a maneira por que está sendo atacado o Lalau... V. conhece o Lalau e sabe que ele é incapaz dessas coisas...

"Pois se tocou sim. Tocou-se ao violão o 'Corta-Jaca', no dia 26, no Catete. E querem provas? A melhor prova que podemos dar é a publicação do programa da festa. Vêde. Ele encima esta notícia.

"Esta, tenham paciência, não foi obra da oposição, não, foi obra e talvez a última dele..."

Os jornais noticiam também o policiamento ostensivo nas proximidades das Faculdades de Direito, Engenharia e Medicina nesses dias. E que os estudantes - moços acadêmicos, como

então se chamavam - haviam desenhado inúmeras caricaturas do presidente. Os policiais encarregados de limpar as paredes e muros fizeram o serviço debaixo de vaias e terminaram, segundo a imprensa, dando a nota cômica ao episódio, pois às vezes mal acabavam de fazer desaparecer uma caricatura, imediatamente surgia outra, mais adiante, o que provocava riso até nos próprios policiais. As aulas da Escola Politécnica foram suspensas e em frente à Escola Livre de Direito uma força de cavalaria esteve de prontidão.

Todos os bondes que passavam pela Praça da República eram interditados pelos estudantes de Direito para colocarem nas plataformas a palavra Dudu. Por ordem da polícia tanto os bondes da Light quanto automóveis particulares foram retidos entre as ruas da Alfândega e Constituição.

No dia seguinte o senador Rui Barbosa comenta os fatos em sessão do Senado Federal. Condena o fato do exército abafar troças de acadêmicos e sufocar a liberdade de imprensa pelo meio dos canhões e das baionetas que a nação lhe confiou para a sua defesa. E indaga: "quem autoriza um General do exército a policiar a cidade? A nação não está em luta com nenhuma outra nação". Dirige-se agora ao presidente da mesa:

"Por que, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao corta-jaca?

"Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao pais o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!"(5. Diário do Congresso Nacional, 8/11/1914, p. 2789. Refere-se á 147ª sessão do Senado Federal, em 7 de novembro de 1914.)

Nos jornais, e na língua do povo, as quadrinhas satíricas:

O Duduzinho
da Urucubaca
É o homenzinho
do corta jaca

O lenhador corta lenha
E o costureiro, casaca,
Sapateiro corta sola,
O "Dudu" só "corta-jaca"!

Mulata de perna grossa
Cavaca no chão, cavaca,
Quero ver para quanto vales
No jogo do "Corta-Jaca".

Dois beijinhos no Dudu,
Vestidinho de casaca,
Valem bem cinco pernadas
No passo do “Corta-Jaca”

Pula do burro, Mané,
Toma cuidado, ele empaca!
Já vi que este burro é gente
Dança também “Corta-Jaca”.

Não uso arma nenhuma,
Nem bacamarte, nem faca!
Uso apenas o meu “pinho”
Pra tocar o “Corta-Jaca”!

Faz-se goma de polvilho
E cola de goma-laca
O povo dança maxixe
E “Dudu” o “corta-jaca”.

O cangote da morena
Vale bem meia pataca,
Quando ela dança sestrosa
Os passos do “Corta-Jaca”!

A minhoca não é cobra,
Capivara não é paca
Já todos sabem de sobra
Que “Ele” dança o “corta-jaca”.

Herculano e Valadares
Juntos fizeram uma “vaca”
A procura de bons pares,
Turunas no “corta-jaca”.

Na quitanda tem legumes
No açougue carne de vaca
Na padaria tem roscas
No Catete “corta-jaca”.
(6. Reproduzidas no jornal A Rua, edições de 6 e 7 de novembro de 1914.)

Imediatamente o teatro comentou o fato. Com o título de Corta-Jaca apareceram três

revistas, além da Urubu-Jaca. Até o carnaval de 1915. o povo não esqueceu o "Dudu da Urucubaca", homenageando-o com uma marchinha carnavalesca. O episódio do Corta-Jaca terminou por apelidar o quadriênio presidencial.

CAPÍTULO XIX

O DIREITO DE AUTOR

Samba é como passarinho, é de quem pegar.
Frase atribuída a Sinhô

Tem passado despercebido da história da música popular brasileira o fato de que foi um compositor popular quem assumiu a liderança da campanha pela defesa dos direitos autorais e quem tomou a iniciativa de criação da primeira entidade de classe. Seu nome: Chiquinha Gonzaga. Razão muito simples: ninguém mais explorado que ele, inclusive porque o assobio consagrador encarregava-se de disseminar melodias que ficavam sujeitas à apropriação por Outros compositores, apanhadas, portanto como passarinho.

Como compositora de uma obra flagrantemente popular, Chiquinha sentiu desde cedo a exploração. O fato de trabalhar ativamente para o teatro significa também maior divulgação da sua obra. Mas o agravamento da situação se deu mesmo quando surgiram os processos mecânicos de reprodução musical. O disco, portanto recolocou a questão dos direitos autorais do compositor musical.

E assim, em 1917, foi fundada a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, pioneira na defesa dos direitos autorais de teatrólogos e compositores musicais, resultado de uma luta demorada de uma compositora atenta aos seus direitos, mas também disposta a usar o seu prestígio de maestrina consagrada para defender a classe.

Essa história começa ainda num tempo em que anúncio publicitário se chamava reclame e músicas e quadrinhas poéticas encarregavam-se de exaltar qualidades de produtos ou divulgar nomes e marcas. Como músico profissional, Chiquinha atuava em todos os campos do mercado de trabalho, inclusive este. E nesta qualidade compôs a valsa A Bela Jardineira para o estabelecimento comercial A la belle jardinière. A loja tinha "grande sortimento de fazendas, modas e armarinhos - especialidades em capas pretas - enxovais para casamentos e batizados - fábrica de coletes" - e ficava na Rua do Teatro, 17 - Rio de Janeiro. Sentindo-se com direito sobre a música, o proprietário J. Pinto de Almeida resolveu oferecê-la ao editor Manuel Antonio Guimarães. A Bela Jardineira terminou do editor só que presenteada pela própria Chiquinha, depois de reclamado o seu direito de autora.

A idéia de uma entidade onde o autor defendesse seus direitos ocorreu a Chiquinha Gonzaga ainda no começo do século. Deixemos que a história seja relatada por Djalma Bittencourt:..."A SBAT não surgiu de um 'enxerto'. Nasceu de uma semente cultivada muitos anos antes. Talvez 15 anos antes de sua fundação. Aí por volta de 1903 Chiquinha Gonzaga viajava pela Europa e num de seus passeios por uma rua de Berlim parou numa loja de músicas, entrou, folheou exemplares e encontrou nada menos do que isso: algumas composições musicais de sua autoria, autênticos sucessos no Brasil, editadas magnificamente em Berlim! Quem autorizou a publicação dessas obras? - perguntou a maestrina de 'Forrobodó'? Examina daqui, examina dali e chegam à conclusão de que Fred Figner tinha autorizado. Mas com que direito? É o que se discutiria no Brasil logo que Chiquinha Gonzaga voltasse. Por essa época, João Gonzaga, que tomou parte ativa nesses acontecimentos da Alemanha, acompanhando sua mãe, era empregado numa casa de músicas, concorrente da Casa Edison, de Fred Figner - a Casa

Buschmann e Guimarães. E coube ao Gonzaga a incumbência de tratar do assunto junto do Figner. Mas Figner tinha muita intimidade com D. Chiquinha. Chiquinha Gonzaga ensinara piano a seis moças gratuitamente e dentre elas havia uma que era namorada de Figner e com ele se casara com o apoio de D. Chiquinha. E o Figner limitou-se a dizer a Chiquinha: 'Aparece lá em casa para almoçar'... Chiquinha não estava com fome. Ao contrário, vivia bem alimentada. Mas apesar disso, com aquele coração imenso que possuía e com aquela alma que cativava pela sua elevação, não se ofendeu. Mas o Gonzaga, ou melhor, o Joãozinho, que era 'queimado' por natureza e via naquilo um abuso ao direito de autor (já estava em pleno vigor a lei número 496, de 1898, que regulava a matéria), resolveu dar uma lição ao Figner e exigiu contas. Figner fez um apelo ao patrão de Gonzaga, o velho Guimarães, pensando que pudesse haver domínio patronal sobre o rebelde, mas enganou-se redondamente. Joãozinho mandava na casa Buschmann e mandava muito mais ainda no seu 'Guimarães', que era o dono da Casa. Resultado: alguns dias depois o Figner entregava ao Gonzaga nada menos de 15 contos de réis pelas músicas editadas sem autorização e o 'seu' Guimarães recebia outros 15 contos das mãos de Figner, graças à intervenção do Gonzaga em defesa do repertório de propriedade de Buschmann e Guimarães, usado por Figner sem necessária autorização." (1.BITTENCOURT, Djalma. "Bate papo com amadores". In Revista de Teatro, SBAT, n.º 317, set-out 1960, Rio de Janeiro, p. 1.)

Frederico Figner, ou simplesmente Fred Figner, tcheco naturalizado norte-americano, proprietário da lendária Casa Edison do Rio de Janeiro, começara em 1902 a fazer gravações em disco no país. O negócio tornou-se próspero rapidamente. Produzindo com patentes importadas e mantendo contratos com empresas estrangeiras, as produções de Figner terminaram chegando ao mercado internacional.

A França descobre a exótica música "crioula" da América do Sul e o tango brasileiro aparece. Em 7/1/1913 a Gazeta de Notícias entrevista Chiquinha. Assunto: direitos autorais. Ela declara ter levantado a questão por estar cansada de ser explorada, de trabalhar para os outros. Diz que de Paris mandaram buscar 20 tangos seus: o maxixe triunfava nos palcos e salões franceses. Reclama do Figner, que só com um tango seu, em chapa (disco), lucrou mais de 30 contos de réis e ela nada!

Seriam desta data esses versos encontrados em seu arquivo?

A chique Chiquinha Gonzaga
Está zangada com razão
Mas é tão boa, tão distinta
Que me dará o seu perdão
Não é possível que suponha
O Frederico caloteiro
E tanto assim é que fará
Um belo Tango brasileiro.

Verdade que o mercado fonográfico fazia a fortuna de Fred Figner sem que os compositores participassem desses lucros; não tinham sequer o nome impresso no selo do disco.

Também o interesse da França pelo tango brasileiro fazia com que editores franceses publicassem músicas brasileiras creditando-as às vezes ao arranjador francês. O abuso era total.

No teatro não era menor. O trabalho do autor era aviltado por empresários que muitas vezes arbitravam cota de pagamento, alteravam passagens de texto, sobretudo as companhias em viagem pelos estados que chegavam a mudar os títulos das peças para escapar ao controle do autor. O sucesso de Forrobodó deixou indignada a autora da partitura. Cinco anos depois ela reclamava que a peça tinha dado líquido à empresa Paschoal Segreto 97 mil contos de réis, que os autores do libreto tinham recebido "particularmente" 600 mil-réis cada um e que esta quantia tinha sido negada a ela.

Em 1916 o Congresso Nacional aprovava o projeto do Código Civil Brasileiro cuja lei n.º 3.071 dispunha sobre a propriedade literária e artística e desta forma fortalecia os direitos autorais. Logo depois o Brasil reconhece oficialmente os direitos dos autores franceses que passavam a exigir 10% sobre a receita bruta.

O autor nacional começava a ter leis protetoras mas, sem a união da classe numa associação que cuidasse dos seus interesses, a legislação tornava-se inócua, é o que reclamam. Chegava o momento da antiga idéia se concretizar.

Para fazer frente aos empresários, Chiquinha chamou dois amigos, homens de prestígio, autores teatrais e jornalistas: Raul Pederneiras e Viriato Corrêa. Pelos jornais convocam autores para uma reunião. Convidam pessoalmente. Arrastam, se necessário. Conseguem emprestada uma sala da Associação Brasileira de Imprensa que, por sua vez, já ocupava, de empréstimo ou aluguel, duas salas do prédio do Liceu de Artes e Ofícios.

Chovia muito naquela tarde. Na hora combinada foram chegando, poucos é verdade, sem nada combinado a não ser a intenção de fundar uma associação para a defesa dos seus direitos. Só. Não ocorrera a nenhum deles levar para a reunião ao menos um caderno. Na hora de redigir a ata não se encontrou uma folha de papel almaço na ABI. Lá fora chovia, não se ia mandar ninguém comprar papel. Expediente encerrado, gavetas fechadas. O jeito era usar um papel de máquina, desses que serviam para cópia de carbono. Lá está:

"Aos vinte e sete dias de setembro de 1917, na sede da Associação Brasileira de Imprensa, às dezessete horas, presentes os abaixo assinados, foi instalada a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, moldada nas bases gerais que fazem parte integrante desta Ata, sendo aclamada a Diretoria Provisória composta dos Snrs. Oscar Guanabarino, Viriato Corrêa, Gastão Tojeiro, D. Francisca Gonzaga, Euclides de Matos, incumbida de organizar os respectivos estatutos. Eu, Viriato Corrêa, secretário 'ad hoc', que vai assinada por todos os presentes.

"(aa) - Oscar Guanabarino - Viriato Corrêa - Gastão Tojeiro - Francisca Gonzaga - Euclides de Matos - Avelino de Andrade - Bastos Tigre - Fábio Aarão Reis - Alvarenga Fonseca - Raul Pederneiras - Oduvaldo Viana - Antonio Quintiliano - Rafael Gaspar da Silva.

Fizeram-se representar: José Nunes, Adalberto de Carvalho, Raul Martins, Carlos Cavaco, Domingos Roque, Paulino Sacramento, Luiz Peixoto e Mauro de Almeida."

Diria mais tarde Viriato Corrêa: "Saímos de lá convencidos de que alguma coisa faríamos em prol dos nossos direitos. Apesar da chuva a sessão foi quente. Desabafamos o peito, dizendo cobras e lagartos dos empresários. Falou Bastos Tigre, falou Raul, falou Avelino de Andrade; até eu, que não sei falar, falei."(2.Relato feito por V. Corrêa e publicado no Boletim da SBAT, s/n.º , outubro de 1931, pp. 16-8. Ampla documentação foi deixada por Chiquinha em seu arquivo, da qual nos utilizamos para estas notas. O manuscrito da ata de instalação pertence à SBAT.)

Apenas instalada a SBAT já começava a sofrer oposição. Não tinha ainda discutido os seus

estatutos e os empresários já anunciavam que não aceitariam as condições da entidade. A imprensa, no entanto - não fosse ela formada por homens de teatro -, dá ampla cobertura e apoio.

O argumento dos empresários, contrário à SBAT, era simples, rudimentar mesmo: não temos literatura teatral, não podemos ter sociedade de autores. Ora, rebatem os teatrólogos: a nossa literatura teatral é ainda pequena, pouca, insignificante, mesmo ruim, mas é com ela que os empresários ganham dinheiro e enriquecem. A imprensa lembra também o caso da Argentina, onde o teatro atravessava uma crise e que teve na Sociedade Argentina de Autores Dramáticos e Líricos o seu principal e único propulsor.

Raul Pederneiras, um dos fundadores, não se intimida com as pressões: "A sociedade dos autores irá avante, uma vez constituída como pessoa jurídica dará aos seus agremiados o que a maioria das empresas teatrais nunca lhe deram: a devida consideração, o estímulo para progredir melhorando e a recompensa real do seu trabalho". (3.Jornal A Rua, 6/10/1917.)

A Diretoria Provisória trabalhou rápido na elaboração dos Estatutos. Eis a tabela fixada pela SBAT que os empresários acharam extorsiva:

"Os sócios da SBAT podem pedir os direitos que julgarem convenientes, desde que os ditos direitos não sejam inferiores à seguinte tabela:

Peças sem música (drama, comédia, 'vaudeville', farsa) - Nos quatro primeiros dias de espetáculo seja qual for o número de representações, 10% sobre a renda bruta.

Nos espetáculos a seguir, 5% sobre a renda bruta.

Se nas peças desta classificação houver acidentalmente um ou mais números de música, o autor da peça entrará em acordo particular com o autor da música.

Peças com música (opereta, burleta, mágica, revista) - Nos quatro Primeiros dias de espetáculo, seja qual for o número de representações, 12% sobre a renda bruta, sendo 6% para poema e 6% para a partitura.

Nos espetáculos a seguir, 6% sobre a renda bruta, 3% para o poema e 3% para a partitura.

Quando a música for compilada ou arranjada, a porcentagem acima terá a seguinte divisão entre o poema e a partitura:

Nos quatro primeiros dias, 6% para o poema e 4% para a partitura. Nas representações a seguir, 3% para o poema e 2% para a música. Considera-se compilada a música para uma peça quando tiver a quarta parte de números compilados.

Óperas e óperas cômicas - O autor da música tem o direito de contratar como entender o libreto, cobrando pela execução do seu trabalho a porcentagem das peças sem música.

Traduções, arranjos, adaptações, devidamente autorizados - A mesma porcentagem das peças sem música, sendo 50% dessa porcentagem ao tradutor e 50% ao adaptador.

Monólogos, cenas cômicas, cançonetas, etc. - Os autores cobrarão 1$000 cada vez que esses trabalhos forem exibidos. Quando a peça não constituir espetáculo, os direitos serão cobrados proporcionalmente ao número de atos tomada por base a peça em 3 atos.

Esta tabela terá para todos os Estados da Federação o desconto de 3% nas peças sem música e de 2% nas peças com música, sobre a totalidade dos direitos a receber.

A récita do autor efetuar-se-á entre o 5.º e o 10.º dia de representação, para as peças sem música; entre o 10.º e o 15º dia de espetáculo, para as peças musicadas, seja qual for o número de representações desse dia.

A récita será cobrada pela rasa verificada no 'bordereau'.

Entende-se pela rasa as despesas de orquestra, luz, folha de contra-regra, movimento, anúncios e porteiros.

A récita do autor é facultativa para o autor e obrigatória para o empresário.

Só há récita obrigatória quando o trabalho for original. Esta porcentagem não poderá, entretanto, ser inferior a 10$ por ato para as peças de qualquer natureza.

A presente tabela entrará em vigor a contar do dia 15 de novembro do corrente ano, respeitados os contratos anteriores a essa data."

Os empresários reclamavam que não podiam fazer mais do que já faziam pelos autores diante da indiferença do público, que gerava prejuízo. A luta continuou ainda por algum tempo. A entidade cresceu e se firmou. Três anos depois era reconhecida de utilidade pública (decreto n.º 4092, de 4/8/1920). Hoje dedicada exclusivamente ao grande direito - o teatral - foi até 1938 a única arrecadadora dos compositores musicais. Nesta data a criação da Associação Brasileira dos Compositores e Autores (ABCA) dividiu os profissionais do setor. Quatro anos depois surge a União Brasileira dos Compositores (UBC), absorve a ABCA e parte dos compositores da SBAT, que ainda mantém um Departamento de Compositores. Por fim a SBAT terminou por extinguir de vez a arrecadação do chamado pequeno direito, o musical.

O que aconteceu é que como compositora Chiquinha sentiu a exploração do seu trabalho e encontrou motivação para a luta. Apoio mesmo para a tarefa ela foi encontrar em autores teatrais, jornalistas, homens de prestígio que podiam sustentar a questão. Não era por acaso que Raul Pederneiras trabalhava no Jornal do Brasil e Viriato Corrêa em A Rua. A idéia da defesa dos direitos autorais partiu da compositora, a concretização foi realizada pela maestrina.

Sem dúvida era preciso ter prestígio para a realização daquela tarefa, e o músico popular era ainda tão desprezado que não tinha representatividade. A defesa do seu trabalho foi feita por maestros, todos profissionais de teatro, atividade mais prestigiosa. Mesmo assim, dos maestros fundadores da SBAT, só Chiquinha Gonzaga esteve presente à reunião de fundação. Os outros se fizeram representar: José Nunes, Adalberto de Carvalho, Raul Martins, Domingos Roque e Paulino Sacramento. Isso talvez explique o fato dela ter sido, desde a sua fundação, mais dirigida ao teatro que à música, pois os autores teatrais articularam melhor a defesa de seus interesses que os compositores musicais.

De qualquer forma a idéia frutificou. E em 1943 já se podia fazer esta declaração: "Para que possamos fazer uma pequena idéia do quanto eram lesados os compositores daquele tempo basta citar isto: Chiquinha Gonzaga, autora de mais de duzentas músicas executadas em todo o Brasil e no estrangeiro, durante toda a sua vida, arrecadou menos direito autoral do que o Sr. Ari Barroso, nos últimos três anos de suas atividades musicais. Longe de mim a idéia de fazer paralelo entre o valor das composições de um e de outro. Não. Chiquinha Gonzaga era, a bem dizer, o Ari Barroso do seu tempo. E Ari Barroso é a Chiquinha Gonzaga de hoje. Mas, para que o Sr. Ari Barroso pudesse receber, hoje, os magníficos proventos que recebe, deixou Chiquinha Gonzaga de receber os seus durante a sua vida."(4.IGLÉZIAS, Luiz. Op. cit., p. 19.) Além de membro da Diretoria Provisória - quando da fundação, responsável pelos estatutos - Chiquinha Gonzaga foi na SBAT sócia iniciadora, fundadora, efetiva, remida, conselheira (cadeira n.º 1) e patrona (cadeira n.º 1). Em sua sede no Rio de Janeiro estão conservados um busto da maestrina em tamanho natural (réplica do que está no Passeio Público da cidade), seu arquivo pessoal,

fotos comemorativas na galeria dos grandes autores nacionais e a cadeira de sócia n.º 1 com seu nome.

A inspirada e festejada maestrina.

Nesta fase da vida Chiquinha Gonzaga havia conquistado o aplauso unânime. E respeito. Aquela senhora perfeitamente enquadrada nos padrões sociais - no vestuário, no comportamento, nas atitudes e até no moralismo -, sempre acompanhada do filho dedicado, a ninguém fazia suspeitar que outrora provocara escândalo. Coisas do passado... E, portanto esquecidas. Tratava-se agora de uma glória nacional. Continuava a acumular sucessos.

Marcou sua presença num gênero teatral que entusiasmou grandes platéias nessa época: o teatro de costumes regionais. A peça Sertaneja em 1915 lançava um autor que faria carreira dai em diante: o maranhense Viriato Corrêa. No elenco o corista Vicente Celestino tinha a sua primeira grande oportunidade como ator de opereta. Sóbria na linguagem, a peça representava uma trégua às revistas e foi considerada ingênua para o público do S. José. O texto chegava a parecer ilógico, comenta A Noite de 30/10/1915, o "enredo mais fantasista que real pois os hábitos cariocas já não são aqueles retratados". Fechava a peça um samba; é a primeira vez nas suas partituras que ele aparece como número final. Desde a giga da primeira partitura (Festa de São João), a música final recebia rubricas diversas; sapateado andaluz, desgarrada, fado, cateretê, tango, maxixe, etc. Qualquer que fosse o nome, o importante é que era sempre uma dança requebrada segundo o gosto da platéia.

Em 1919 é a vez da peça de costumes sertanejos que conquistou maior êxito, Juriti. Autoria de Viriato Corrêa, o introdutor desse gênero teatral. "Da música de D. Chiquinha Gonzaga, só se pode dizer que é ótima. A nossa inspirada patrícia, brasileira da gema, sem influência estranha, só sabe fazer coisas genuinamente nacionais, música brasileira da boa, traduzindo em colorido, em melodia, em dolência como nessa peça, a ingenuidade casta da alma sertaneja, cheia de arroubos e de lirismo." (A Rua, 17/7/1919.) No elenco dois grandes nomes: Abigail Maia e Vicente Celestino. Essa peça porém viria firmar o nome de um jovem ator, Procópio Ferreira, iniciando sua popularidade com o personagem "Zé Fogueteiro".

Em 1921, mais uma peça regionalista: Jandira, de Ruben Gil e Alfredo Breda. Desta vez tratava-se dos costumes do Rio Grande do Sul. Mesmo assim a maestrina incluía na partitura um samba, a dança carioca.

A passagem de Chiquinha Gonzaga pelo teatro regionalista faria com que vissem na sua música uma síntese da alma brasileira de norte a sul, apesar das diferenças regionais. Na vida musical do país, "a sua mais forte nacionalidade". A alma brasileira tanto em Juriti, "um poema do norte", quanto em Forrobodó, "um quadro carioca e em Jandira, "um drama dos pampas". (A Máscara, 20/5/1927.)

Musicara ainda, durante a primeira guerra, uma revista patriótica. Ordem e Progresso ou "desordem e regresso", como foi apelidada, representava uma extensão aos palcos populares da propaganda cívica aberta pela tribuna e pela imprensa. Um patriotismo sem dúvida provocado pela guerra. Como propaganda parece que foi pouco eficaz, pois a opinião pública viu no título a antítese do que acontecia no país.

Ainda nesse período Chiquinha se entrega também a um outro gênero com o português Mário Monteiro: peças de costumes portugueses. Caso de Avozinha e Estrela D'Alva, sendo que esta última conquistou sucesso e inúmeras representações pelo país.

Era uma celebridade incontestável quando a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que idealizara e ajudara a fundar, resolveu homenageá-la. Naquele dia 17 de outubro de 1925, em que completava 78 anos de idade, a SBAT realizou a Sessão Comemorativa pelo seu 8.º aniversário e a inauguração, no salão de honra, do retrato da maestrina.

A SBAT consolidava-se como um forte aparelho de defesa dos interesses dos autores em geral. Chiquinha foi saudada em discurso por Avelino de Andrade, quando foi aclamada como a heroína maior da música brasileira. Exaltou-se a sua fertilidade como autora e definiram-na como um vulcão de música. Não faltou a exaltação à humanista Chiquinha Gonzaga. Disto desincumbiu-se também o orador: "Maestrina, eu vos saúdo, em nome dos oprimidos. Todos nós sabemos que fostes, nesta metrópole, a alma das festas organizadas por Euterpe em benefício dos cativos. Mas o que nem todos sabem é que compraste, com dinheiro da vossa pobreza gloriosa, a carta de alforria de um desgraçado, cujo preço conseguiste vendendo, de porta em porta, os melhores tesouros do vosso talento."(5.O discurso com que o autor teatral Avelino de Andrade saudou a maestrina vem publicado no Boletim Mensal da SBAT, n.º 16. out. 1925.)

Os que não compareceram pessoalmente para abraçá-la se fizeram presente em cartas, flores, telegramas às centenas. A imprensa abriu um espaço considerável para homenageá-la. De toda parte era confirmada como um orgulho nacional.

Para quem sofrera humilhação e desprezo no começo de carreira, esta homenagem valia mais do que todos os tronos do mundo. (6.A fisionomia que a maestrina deixou registrar na fotografia feita para integrar a galeria dos grandes autores nacionais no salão nobre da SBAT, e cuja inauguração constituía o motivo da homenagem parece confirmar o seu orgulho. O mesmo comentário feito por ela quatro anos antes, em homenagem prestada a Lopes Trovão, lhe cabia agora. É que em maio de 1921 o republicano histórico recebeu festiva homenagem dos estudantes. Ao final "todos se despedem dos acadêmicos, comovidamente. Lopes Trovão acompanha-os com o olhar, marejante de lágrimas… A sua inseparável companheira, Dona Francisca Gonzaga, abençoando os moços, exclamou, chorando: 'Esta homenagem vale mais do que todos os tronos do mundo!"' (jornal A Pátria, 30/5/1921).)

Ainda viveu mais nove anos. Freqüentava diariamente a sede da SBAT Envelheceu ali. Os autores a reverenciavam. E aquele que não cumprisse a reverência ganhava a sua antipatia definitiva, passando a não merecer nem mesmo o habitual cafezinho das quatro horas da tarde que ela prontamente mandava adiar até que o indesejado se retirasse. Depois que a Sociedade adquiriu um piano para a sua sede (1926) era ali que mais se demorava, entre um cumprimento e outro a autores. A todos recebia, incentivava, mas também interferia e opinava. Era por todos ouvida no entanto. Seu sucessor na cadeira n.º 1 do Conselho Deliberativo da SBAT registrou essas observações em discurso feito na casa:

"Conheci Chiquinha Gonzaga nos últimos anos de sua vida, sempre vestida de preto, com uma saia que lhe chegava aos pés, gola alta, pele encarquilhada, com quase noventa anos… Mas aqui estava todos os dias, com esquisitices e rabugices respeitadas e toleradas por todos nós. Sentava-se numa cadeira e ficava a fiscalizar o trabalho dos nossos funcionários, como se administrasse a sua própria casa. E, porventura, não era a sua casa? Não exercia ela um direito

sagrado que todos os fundadores da SBAT têm, adquirido à custa de sinceros e notáveis sacrifícios?"(7.IGLÉZIAS, Luiz. Op. Cit., p. 19.)

Este mesmo zelo ela mantinha também na defesa dos seus direitos de autora. O crescimento do mercado fonográfico, a legislação sobre direito autoral e a existência de um órgão protetor e arrecadador desse direito tornavam a atividade musical mais atraente para profissionais de música. A apropriação indevida generalizava-se. Crescia o número dos "apanhadores de passarinhos".

No caso de Chiquinha Gonzaga, sua obra popularizava-se com tal extensão que às vezes passava a fazer parte do patrimônio coletivo como música anônima ou folclórica - e aí era facilmente reelaborada por outro autor. Na ata de reunião da diretoria da SBAT de 8/10/1929 encontramos o seguinte:

"Passando-se à Ordem do Dia e Interesses Sociais, pediu a palavra D. Francisca Gonzaga, para reclamar sobre suas composições musicais que estão sendo impressas e gravadas em discos, sob autoria de diversos senhores, como, por exemplo, a canção 'Fogo, foguinho', da opereta 'Juriti', gravada em disco Odeon, como sendo da lavra de Americo Giacomini; a canção 'Bela rosa', da peça 'Não venhas', representada em 1904, no Teatro Apolo, impressa pela Casa Vieira Machado, com o título 'Casa de Caboclo', como sendo da autoria do Sr. Hackel Tavares, e também gravada em disco Odeon; e, finalmente, a modinha 'Siá Zeferina', da burleta 'Forrobodó', com o nome 'Lua branca', como sendo da autoria de J. Otaviano. A oradora solicita providências da SBAT para que cesse de uma vez essa apropriação indébita e prejudicial aos seus interesses e de seu nome."

Nos três casos trata-se de música originalmente utilizada em teatro, palco inquestionável dos sucessos musicais até o advento do rádio. Este também foi o caso de uma estranha "parceria" de Chiquinha Gonzaga - Darius Milhaud, quando ele se utilizou do tango do guarda-noturno de Forrobodó - o famoso "Forrobodó de maçada, gostoso como ele só..." - incluindo-o no seu poema sinfônico Le Boeuf sur le Toit.

Mas os abusos não eram só de músicas isoladamente. Também de peças inteiras. Em 1925 um autor de nome Norberto Teixeira apresentou na Bahia uma peça chamada Juraci. Partindo de uma denúncia a SBAT descobriu tratar-se de plágio de Juriti e o ator foi "seguro pela gola...", segundo noticia o boletim da entidade.

Os abusos autorais não deixariam de existir. Os compositores musicais não teriam seu trabalho integralmente assegurado. Mas começava a haver fiscalização e arrecadação. O primeiro passo estava dado.

CAPÍTULO XX

DIZ A LENDA QUE OS ANJOS ABRIRAM ALAS...

...quem veja passar a maestrina e pretenda julgá-la pela severidade do porte, pela tristeza dos olhos profundos, pela aversão às frivolidades humanas, não compreende senão como capricho do gênio, que seja ela a criadora dessa música irrequieta...
Avelino de Andrade, 1925 (*In: Boletim da SBAT, n.º 16, outubro de 1925, p. 93.)

A velhice reservava a Chiquinha fortes desgostos pessoais. O tempo trouxe-lhe os filhos de volta, a celebridade encarregou-se de atrair os parentes. Deixou no seu arquivo estes versos de sua autoria:

INVOCAÇÃO

Meu Deus! sinto-me morrer!...
O meu corpo enfraquecido,
Pelas dores esvaído
Nem sequer alento tem!!!...

Basta Senhor!... O martírio
Me flagela noite e dia
Nem um raio de alegria
Em meu pobre coração!

Condenada a vida inteira!...
A cruciante tormento,
A minh'alma em desalento
Pede a Ti Senhor - Perdão!!!...

e esta carta: "16 de janeiro de 1920.

"Meus filhos
Sinto que não está longe a minha morte - que venha Meu Deus! é o que atualmente peço a ele todos os dias, e momentos! Os desgostos me acabrunham de tal forma, que por mais resignação que peça ao Senhor de misericórdia, não tenho mais forças de sofrer - se pedir a Morte é contra a minha religião - que Jesus, Maria e José, me perdoem por tanto que tenho chorado, nesta longa vida de luta, e de trabalho. Vou pedir-vos, meus filhos, pelas Chagas de Cristo, e lágrimas de Maria Santíssima, que me façam a última vontade - 1.º) que eu tenha o enterro da minha ordem de São Francisco de Paula - tal qual for - e vestida com o hábito - sempre fui humilde - e quero continuar a ser depois de morta - 2.º) que meus filhos não ponham luto - peço isso de joelhos- tenho horror ao luto, e à hipocrisia - 3.º) que os meus Santos onde

tanto chorei, e rezei pelos meus, e pelos conhecidos e estranhos, sejam tirados dos quadros, e postos no meu caixão, e os quadros jogados no mar - o Rosário de minha mãe e o livro dela que vá também comigo.

O meu caixão será posto no carro pelos meus filhos, ou algum dos meus irmãos que queiram fazer essa caridade - no cemitério - os irmãos que me carreguem para a última morada - onde na cova rasa ponham uma cruz, com esse emblema - Sofri, e chorei - 4.º) em vez de Missa dêem esse dinheiro em uma Igreja Pobre, aos Pobres.

Tive muito amor a todos os meus e os levo a todos no coração, e que peçam por mim a Deus, e o perdão d'Ele por me terem feito tantas injustiças.

Agora sinto que irei para os Pés do Senhor - d'Esse que tanto me inspirou nas minhas Músicas.

Deus os abençoe a todos, e os faça felizes.

Rio de Janeiro 16 de Janeiro de 1920 - Amanhã faz 35 anos que luto com a minha triste vida de trabalho, e injustiça. Adeus!

Francisca Gonzaga"

Que desgostos acabrunhavam tanto a maestrina? Vejamos o que se passava com seus filhos. João Gualberto vivia em São Paulo onde era dono de um café-cantante e, com Vitalina, tivera uma filha, Mariana. Mantinha contato freqüente com a mãe. Hilário vivia afastado; julgava-se humilde diante da mãe ilustre. Não tivera instrução e sobrevivia como sapateiro instalado em uma porta de aluguel no subúrbio carioca do Méier. Lá, às tardes, via-se um senhor grisalho a seu lado. Era Jacinto, seu pai, que ali envelheceu fazendo companhia ao filho, depois de perder a fortuna por duas vezes e terminar tendo o enterro pago por Chiquinha. Enterro e sepultura pagos por aquela que se imaginava que o casamento a transformasse em dama. Fizera-se dama, com o seu trabalho, e agora retribuía.

Outro foi o destino de suas filhas. Para não serem contaminadas pelo "mau exemplo", foram educadas longe da mãe. Assim conservavam-se virtuosas para o casamento. Ambas casaram cedo, e cedo enviuvaram.

Alice viveu sempre no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Alegrete. Lá teve cinco filhos. Uma filha nasceu excepcional e um dia precisou levá-la ao médico em Porto Alegre. Resolveu então comprar um jornal do Rio de Janeiro e deparou-se com a seguinte notícia: a maestrina Francisca Gonzaga regressara de Portugal.

Era este o mesmo nome que ela invocava diariamente em suas orações, o nome de sua mãe.

"- Como? Então era viva? Mas como era possível? Por que nunca lhe contaram? O que escondiam? Era preciso tomar-lhe a bênção."

Pouco tempo depois Alice fica viúva ainda com 28 anos de idade. De uma hora para outra se viu sozinha e sem saber tomar conta de negócios. Israel lhe deixara uma loja que seu cunhado prontificara-se a cuidar. Em pouco tempo ele anunciava a falência. E ela se via sem nada. Lembrou-se da mãe famosa e ilustre.

Correu ao seu encontro no Rio de Janeiro. Esperava contar com ela para ajudar a criar seus filhos. Cinco crianças! Chiquinha recusa, explica que trabalhava em casa e precisava de sossego doméstico. Alice termina por recorrer a uma tia paterna onde se instala e permanece com os

filhos no Rio. Também João Batista de Carvalho, pobre no final da vida, termina na casa de sua irmã Henriqueta onde vem a falecer.

Maria também casara e tivera três filhas. Enquanto durou o casamento teve muito conforto, assegurado pela riqueza do marido e de sua família. Viu tudo se perder no jogo. Aos 38 anos de idade ficava viúva e pobre. Precisava criar as filhas e se recusava a morar na zona norte da cidade para que as filhas não casassem com guarda-freios da Central. O único recurso era recorrer à mãe.

E assim, quase simultaneamente, Alice e Maria recorrem a Chiquinha que se recusa a ajudá-las. Estes fatos ocorreram entre 1903 e 1905 e é muito provável que tenham sido a causa da mudança da maestrina para Lisboa. Vimos também quando do seu retorno que em artigo assinado por Padre Alberto este declarava que ela não estava "em muito prósperas condições de fortuna", e justificava que "devido talvez à sua grande generosidade, à sua organização afetiva"...

O que termina acontecendo é que Alice procura manter-se próxima à mãe. Visitava-a, levava-lhe mimos e conforma-se em não poder desfrutar mais da sua companhia. Joãozinho tinha dela muitos ciúmes e Chiquinha, para não descontentá-lo, às vezes despachava a filha da porta. Alice resignava-se por achar que sendo filha ilegítima não tinha direitos a reclamar.

Maria atravessou dificuldades para educar as filhas. Não contou com a ajuda da mãe e disso tinha ressentimentos. Acreditava que todo o seu sofrimento era um castigo por nunca ter perdoado a mãe.

Cabia a Joãozinho a condução dos negócios e das finanças. E assim a recusa de ajuda provocava uma antipatia declarada a ele.

A campanha familiar contra Joãozinho é deflagrada. Renovaram-se as suspeitas de filiação. Verdadeiros inquéritos privados foram instaurados para averiguar os seus precedentes familiares e o destino do que imaginavam ser a "fortuna" de uma artista consagrada. Foi o bastante para acabrunhar Chiquinha.

Porém ela sobrevive a esses desgostos. E em 1925 recebe uma manifestação nacional de reconhecimento ao seu talento. Restabelece seu orgulho. Vangloria-se intimamente da sua façanha individual e da fertilidade de sua obra.

Impulsionado pelo disco, o teatro musicado tomava novos rumos e atraia autores que produziam peças de mais fácil digestão para conquistar platéias. E com isso alijavam a dama do teatro ligeiro. E ela desiludia-se. Em resposta a uma carta do antigo parceiro Vicente Reis, morando na ocasião em Belém, ela desabafa em janeiro de 1926:

"Meu prezado amigo Vicente

Ao receber a sua prezada carta, pensei que sonhava! Há tanto tempo! ... perguntava a todos onde estavas, e me diziam que está muito bem - e eu ficava satisfeita de saber que eras feliz. Não tenho palavras para agradecer a bondade que teve sempre comigo, e agora lembrando-se de me escrever, sempre com a amabilidade acostumada. - Continuo sempre a trabalhar, mas... aonde estão os teatros? procuro, e... não acho, tenho escrito tantas peças, e boas, e agora tenho cinco peças lindas de bons escritores, e não tenho teatro!!! atualmente, só representam tudo que há de indecente porco e nojento! e são os apreciados senhores cheios de talento os preferidos!!!

Meu bom amigo, o meu nome é pequeno, mas quem o fez, fui eu, cheia de coragem, e trabalhando sempre para honrar a minha Pátria, fui eu só a mulher que escreveu para o teatro, e

neste mês no dia 17 faz 41 anos que estreei a minha primeira peça a 'Corte na Roça' - e eu só, sem ter ido estudar na Europa, sem amparo de Governos, só e com a minha força de vontade, me instruindo, até hoje já representei 72 peças, e tenho 5 para serem representadas! e quantas polcas, valsas, cançonetas? Enfim... É o coração que se abre a um amigo... e bem sabe que os brasileiros não se incomodam com os seus!! E... entretanto... no mundo... só há o Brasil!! Adeus meu caro amigo, é um coração cheio de mágoa que desabafa a um bom amigo. A Sociedade fez-me esta festa, eu fui contra, mas cedi vendo a boa vontade dos companheiros - agradecendo o muito que tenho feito por esta Sociedade. Adeus meu amigo Dr. Vicente, agradeço de todo o coração de lembrar-se da sempre amiga

F.G."

De qualquer forma, pelas homenagens que não cansavam de lhe render, pela superioridade com que julgava o seu trabalho e, sem dúvida, por fortes razões pessoais que faziam da bastarda da Rua do Príncipe uma célebre dama, a verdade é que o orgulho dominava-lhe o semblante e as atitudes. A família a cortejava. A todos exibia os seus troféus. Parentes de várias gerações aproximavam-se. Ela os mantinha à distância, não permitia que privassem da sua intimidade. Já idosa, ainda dispensava empregadas domésticas - diziam que era com ciúmes de Joãozinho.

Assim envelheceu. Em seu apartamento na Praça Tiradentes viveu os últimos anos. Ajoelhada em seu oratório, conturbada quase sempre pela febre, às vésperas da morte ainda pedia pela felicidade de Joãozinho, seu grande amor. Não queria que ninguém se aproximasse; só queria a ele, que lhe fez a vontade até o último momento.

As 18 horas do dia 28 de fevereiro de 1935 morreu. Era uma quinta-feira, antevéspera do carnaval. Ainda se ouviam os cantos fúnebres quando na rua, e dizem que no céu, eles se confundiram com o

Ó Abre Alas
que eu quero passar
Ó Abre alas
que eu quero passar

Eu sou da lira
não posso negar
Eu sou da lira
não posso negar...